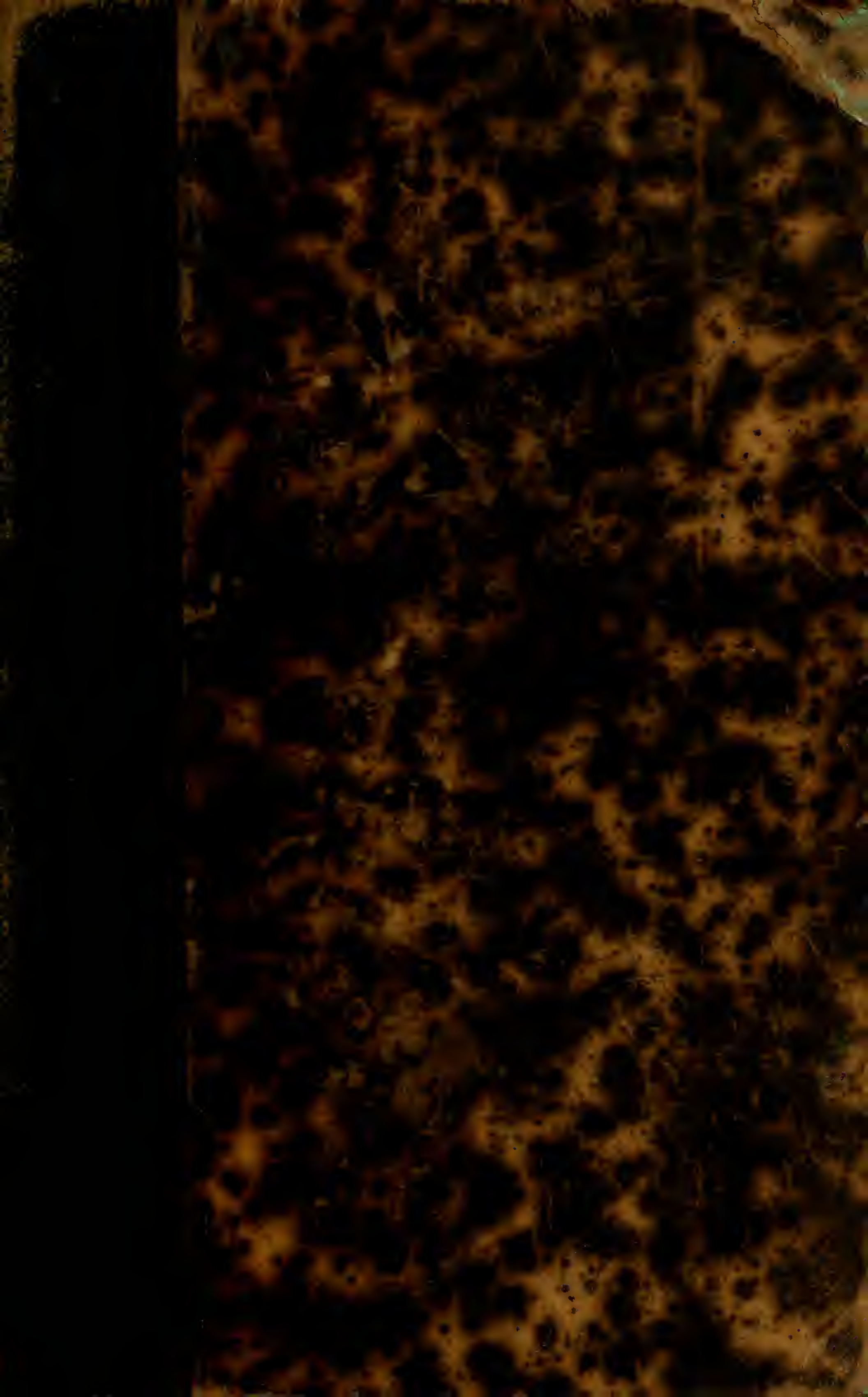
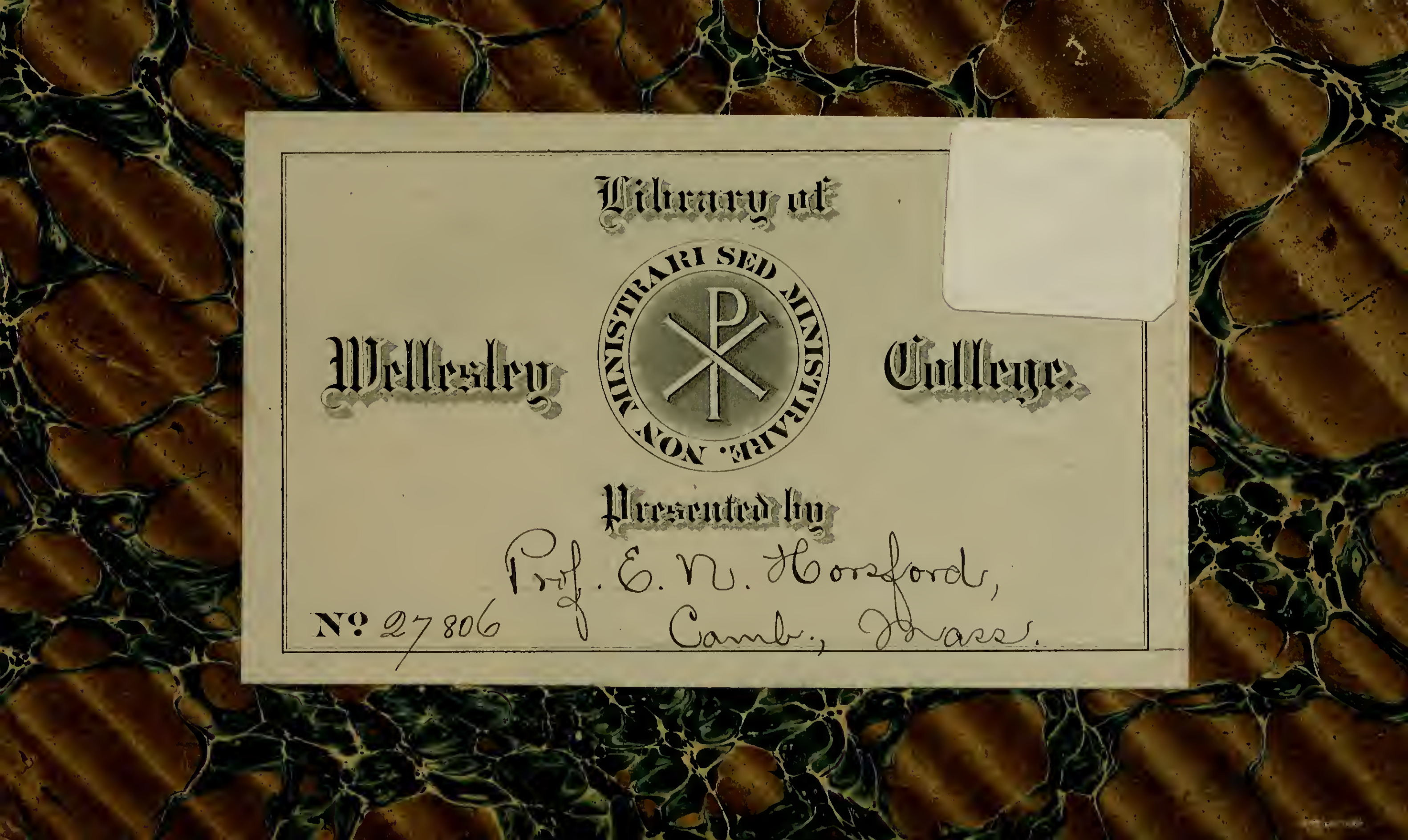
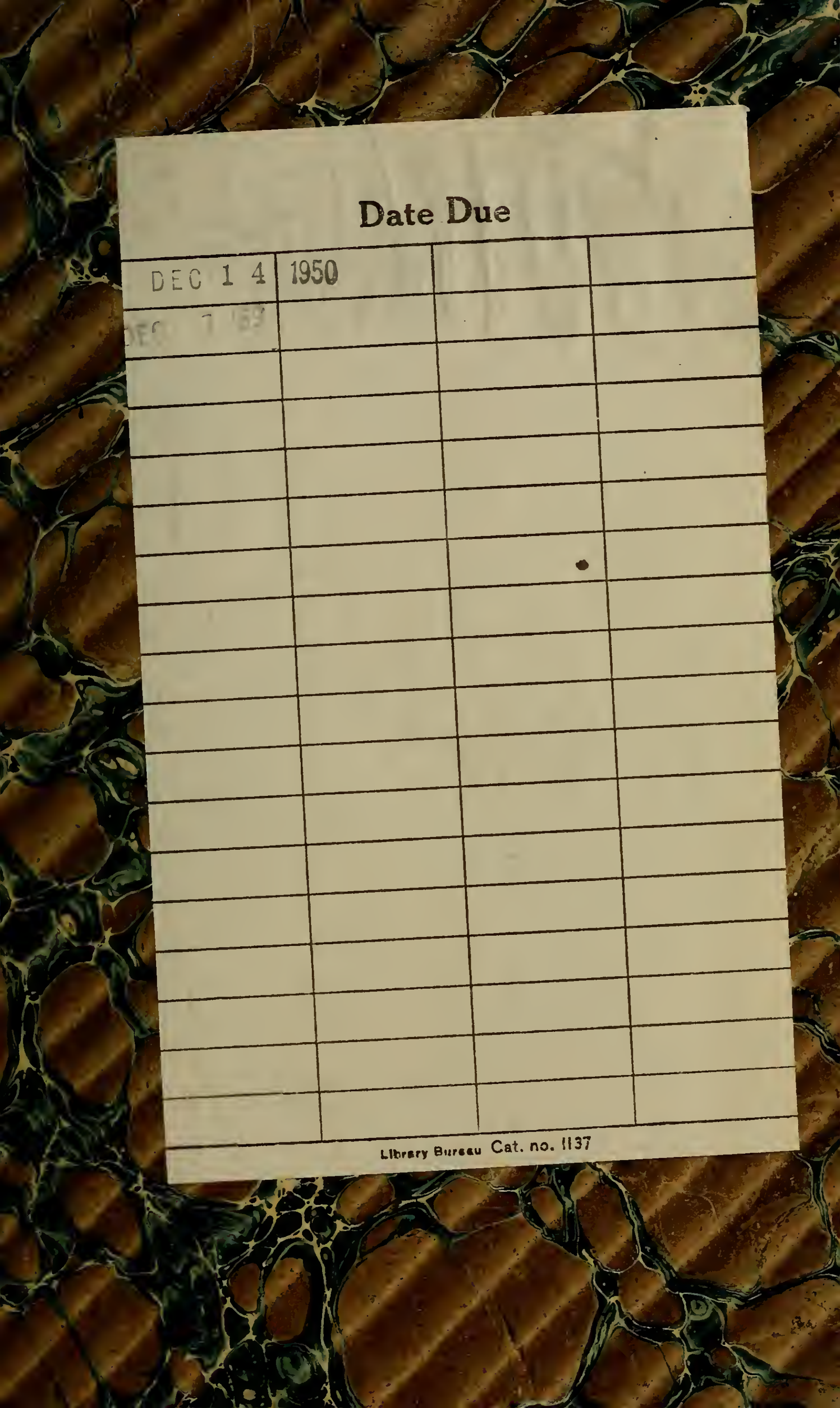



Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Presented by
Prof. E. N. Horsford,
Camb., Mass.
No. 27806



Date Due
DEC 14 1950
DEC 7 '69
Library Bureau Cat. no. 1137

L'ÉVOLUTION

DE LA MUSIQUE

TOURS. — IMPRIMERIE E. ARRAULT ET Cie.

L'ÉVOLUTION
DE LA MUSIQUE

LA MUSIQUE EN 1884

LES BASES DE L'ÉVOLUTION

PAR

ÉLIE POIRÉE



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

Société Anonyme

RUE DE SEINE, 33

—

1884

I

LA MUSIQUE

EN 1884

L'ÉVOLUTION

DE LA MUSIQUE

LA MUSIQUE EN 1884

La Nouvelle École et ses tendances

Depuis quelques années, la musique a pris un développement considérable ; elle tient une place importante dans notre existence et nous lui consacrons souvent la totalité ou la majeure partie de nos loisirs. Son enseignement est le complément indispensable de l'éducation de la jeunesse ; il est devenu accessible à tous, dans tous les rangs de la société. On voit partout s'organiser des concerts, des réunions d'ama-

teurs, des orphéons, des fanfares; on fait donc de plus en plus de musique, et ce n'est pas là affaire de mode ou de caprice, c'est un besoin universel naturel à l'homme. Cette vulgarisation presque excessive n'a pas nui à l'art : au contraire. Le goût s'est formé et s'est épuré, dans les masses l'éducation musicale a fait de grands progrès. Les chefs-d'œuvre de la musique instrumentale, les classiques, qu'il y a peu d'années encore quelques privilégiés seuls pouvaient entendre dans la petite salle du Conservatoire, à Paris, appartiennent aujourd'hui au grand public qui remplit chaque dimanche des théâtres spacieux, de vastes salles de concert, et vient acclamer des œuvres dont les beautés ne se révèlent pas du premier coup, mais exigent chez les auditeurs une tension d'esprit assez forte. Par exemple, la neuvième symphonie de Beethoven, qui, en 1834, passait pour incompréhensible aux dilettanti mêmes du Conservatoire, est accueillie aujourd'hui avec enthousiasme par la grande masse du public, composée d'éléments divers

et qui se renouvelle sans cesse. Et quand on sort d'une de ces belles auditions comme en donnent Pasdeloup, Colonne ou Lamoureux, on songe que s'il est admirable d'arriver à une telle exécution, il n'est pas moins étonnant de voir l'émotion de cette foule qu'on déclare si volontiers, à l'occasion, d'une incompétence et d'une incapacité absolues en matière d'art.

Il se fait donc, depuis ces dernières années, une évolution remarquable dans le public. La retrouvons-nous dans les productions de l'art, pouvons-nous signaler un progrès correspondant dans la généralité des œuvres modernes; de nos jours la musique est-elle en voie d'évolution ?

Il est fort difficile de répondre *ex abrupto* à une telle question. Dans un art quelconque, l'évolution ne se produit pas d'une manière constante et n'apparaît pas immédiatement ; elle est restreinte à un genre, et c'est dans l'ensemble des œuvres qui le composent qu'on peut la suivre aisément. Ainsi, en musique, il

y a les œuvres religieuses, le genre fugué, la symphonie, l'opéra ; il nous est facile de constater les progrès réalisés dans chaque genre. Mais, si nous voulons procéder par la comparaison des genres, discuter leur infériorité ou leur supériorité réciproques, si, comme chacun d'eux caractérise le plus souvent une époque, nous voulons conclure qu'il y a eu ou non évolution à telle période de l'art, nous nous heurtons à des obstacles insurmontables et nous faisons une recherche inutile, oiseuse. Comment en effet, et à quoi bon décider si, au point de vue du beau absolu, une pièce fuguée de Bach est plus remarquable qu'un morceau symphonique de Beethoven, et si ce dernier morceau est supérieur à un duo ou à un ensemble d'un opéra de Meyerbeer ? Ce n'est pas ainsi que nous connaîtrons si de Bach à Meyerbeer il y a évolution. Pour en juger, il faut faire abstraction du genre, des formules à la mode, et ne considérer que les procédés, les ressources et les tendances qui présentent des éléments communs et par conséquent

comparables. Ainsi posé, le problème peut être résolu.

Or, relativement aux procédés, l'art est complet depuis le commencement de ce siècle. L'harmonie, établie et fixée au XVIIIe siècle, est entièrement développée dans Beethoven ; tous les moyens des compositeurs actuels, on les trouve dans ce maître pour la symphonie, dans Weber, Rossini et Meyerbeer pour l'opéra ; quelques-uns sont devenus abusifs, comme l'emploi trop fréquent de grosses sonorités ; mais, à part des modifications de détail, l'art moderne ne s'est pas enrichi de ressources nouvelles. Il en est bien autrement de ses tendances qui engagent la musique dans une voie tout à fait différente de celle qu'elle avait suivie jusqu'ici : cette voie est-elle celle de l'évolution ?

Il faut tout d'abord rendre justice à l'art moderne, contre lequel il y a souvent un parti pris d'hostilité. On a étudié les maîtres et on a profité de cette étude ; au contact de la grande Ecole Allemande qu'elle ne connaissait pour

ainsi dire pas, l'Ecole Française s'est modifiée. Son style est plus châtié, sa forme plus soignée. Elle possède des symphonistes remarquables, des compositeurs qui savent toutes les ressources de leur art et poursuivent un but très élevé. A la période moderne appartiennent des œuvres originales et de grand style, telles que, dans le genre symphonique, les *Suites d'Orchestre* et les *Erynnies* de M. Massenet, les poèmes symphoniques de M. Saint-Saëns, la *Danse macabre* entre autres, les ballets de *Sylvia*, *Coppelia*; dans celui de l'opéra, *Aïda*, *Faust*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, *Carmen*, *Le roi de Lahore*, *Henri VIII*, et bien d'autres œuvres de valeur.

L'art moderne ne mérite donc pas le reproche de stérilité qui lui est souvent adressé. Cependant, avec tous ces éléments, avec des compositeurs possédant une grande érudition et l'habileté des maîtres, avec un public que la vulgarisation de la musique classique initie de plus en plus au grand art, le mouvement n'a pas l'intensité qu'on pouvait

espérer, les succès sont rares et très discutés, bien des compositeurs sérieux se découragent et sont près d'abandonner la lutte. Pourquoi? C'est que l'art n'est plus indépendant, c'est que, préoccupé de systèmes de composition adoptés sans qu'ils aient été discutés, il subit une influence fâcheuse qui l'égare : je veux parler des systèmes de la Nouvelle École, dite Musique de l'avenir.

Or, la Nouvelle École n'a rien de nouveau, comme son nom pourrait le faire croire. Elle a un passé et des œuvres qui sont déjà assez loin de nous, pour que nous puissions la juger, sans être accusé du reproche de partialité, reproche qui serait fondé s'il s'agissait d'un fait présent. On range sous son drapeau tous les *exceptionnistes*, les bizarres, les excentriques, en un mot les *révoltés* de l'art, et ceux-ci ont existé de tout temps. Déjà, dans l'antiquité, Plutarque s'écriait que chaque jour la musique enfantait un nouveau monstre. A côté de l'art vrai qui est pur, qui est simple, il y a toujours eu et il y aura toujours l'art factice, préten-

tieux, tourmenté, extravagant. — Alors, dit le lecteur, si c'est là une exception, et une exception fatale, le danger n'est pas grand. — Oui, en effet, si de nos jours cette Ecole n'avait eu pour adeptes deux grands musiciens, doués d'organisations puissantes, Berlioz et Wagner, et si leur présence, dans ce camp des révoltés de l'art, ne semblait démontrer à beaucoup d'artistes que dans leurs théories est la vraie voie de l'évolution de la musique, que là seul est son avenir.

Que les œuvres de Berlioz et de Wagner contiennent des pages éloquentes, grandioses, sublimes, je suis le premier à le reconnaître et à les admirer, mais on n'en peut rien conclure relativement au système de composition qui domine l'œuvre entière, et ces pages ne représentent pas ce système, l'inspiration en a jailli librement, sans préoccupation, l'artiste l'a emporté sur le théoricien : ce que, pour leur part, les Wagnériens avouent eux-mêmes, puisque parmi eux les *purs* vont jusqu'à regarder la plupart de ces beaux passages

comme des *concessions regrettables*. Laissons donc de côté ces élans magnifiques de liberté de l'artiste, pour n'examiner que la théorie.

Si Berlioz et Wagner ont été tous deux des novateurs et ont pour cette raison tant d'imitateurs de nos jours, ils n'étaient pas en communion d'idées ou de principes, mais c'est le même entêtement, c'est la même ténacité d'esprit qui les poussa tous deux dans cette voie au commencement de leur carrière.

Berlioz débute par des œuvres fortement pensées et écrites, que traverse un souffle puissant, qui affirme une organisation créatrice, mais où les genres symphonique et dramatique sont mêlés, où le style est confus, où les modulations sont trop multipliées, heurtées; les dissonances, trop recherchées; les proportions enfin, pas toujours gardées. C'est la première incarnation, la phase obscure d'un génie qui vraisemblablement se dégagera.

Ces œuvres n'ont point accès auprès du public, dont le bon sens se refuse à admettre cette confusion de genres, et qui, repoussant

le principe de l'œuvre, passe condamnation sur tout le reste, d'ailleurs d'une exécution et d'une compréhensibilité ardues. Qu'advient-il? Cet accueil sévère et injuste révolte le compositeur; mieux apprécié, il se fût mieux jugé, peut-être corrigé. Mais où il méritait en partie l'éloge, il ne rencontre partout que le blâme; alors, il s'irrite, s'entête et se persuade que cette confusion de genres en constitue un nouveau, que l'abus des modulations et l'enchevêtrement des rythmes sont des procédés qui ouvrent à l'art une voie nouvelle. Il persiste, le public aussi; à l'opiniâtreté de l'un correspond l'entêtement de l'autre. Et, au lieu de reconnaître qu'il arrête de lui-même le développement de son génie, Berlioz se croit persécuté, ne voit que cabales montées contre lui, et il succombe, épuisé, avec toutes les agonies suprêmes de l'homme de génie méconnu, sans entrevoir dans l'avenir quelque dédommagement à ses pénibles efforts, quelque hommage rendu à sa haute valeur. La postérité a été moins implacable qu'il ne le pensait : elle oublie les erreurs de l'homme pour

n'admirer que l'artiste, là où il se révèle, comme dans la *Damnation de Faust.*

Si Berlioz se décernait ainsi presque volontairement le martyre, il en fut autrement de Wagner. A lui la gloire, les honneurs, la richesse, tout l'encens du triomphe dont il est si doux de jouir de son vivant. En accueillant comme on le sait le *Tannhaüser*, œuvre discutable mais de valeur, Paris avait dépassé la mesure. Wagner profita de ces rigueurs imméritées pour transformer une blessure faite à son amour-propre en une question nationale, patriotique pour ainsi dire, et pour faire considérer le succès de l'École dont il s'affirmait fondateur comme une revanche artistique de l'Allemagne sur les coups de sifflets français Wagner vit se réaliser un vœu qui dépassa ses espérances. On en fit un dieu musical, et lui-même, pour mieux consacrer sa divinité, s'éleva sur la colline de Bàireuth une salle de spectacle qui a tout l'air d'un temple. Les représentations qu'on y donna furent comme des cérémonies religieuses, des jubilés reve-

nant à époques fixes, réservées aux fervents et aux initiés et dont on ne parlait qu'avec respect et mystère. Le grand public restait étranger à ces manifestations; mais, s'il n'entendait pas les graves harmonies qui résonnaient dans la chapelle de Baireuth, l'écho lui apportait les applaudissements des fidèles qui ébranlaient le temple. Et, de temps à autre, on lui offrait à lui — public — des fragments de ces longues journées de musique, fragments choisis habilement, contenant de réelles beautés et qui, ne permettant pas de juger l'œuvre entière, l'artiste et son système, en faisaient concevoir une haute idée. Sur ces auditions, comme sur l'affirmation des fidèles, les œuvres de Wagner furent regardées comme des chefs-d'œuvre et sa réputation devint colossale: gloire beaucoup plus factice que réelle.

Wagner fut-il un homme de génie qui s'est sincèrement trompé, ou fut-il simplement un homme habile, un aigrefin, — tranchons le mot — un faiseur de talent? Qui peut résoudre la question? Sans doute, Wagner a des pages

superbes, il fait grand, il a le style large et ample; mais cette salle mystérieuse, obscure, cet orchestre invisible, ces auditeurs prisonniers, ces livrets interminables, sans action, qui durent plusieurs jours, ce parti pris de musique légendaire, tout cela révèle-t-il l'homme de génie, toute cette mise en scène ne prétend-elle pas nous en imposer? N'est-ce pas folie que de vouloir ramener l'opéra à ce qu'il était au temps de Glück ou de Lulli, à peine même, en supprimant les duos, les trios, les quatuors, les ensembles, pour ne conserver que les chœurs, des récitatifs ou des mélopées. — Mais, disent les partisans, la musique est l'humble servante du drame, et le drame est l'imitateur servile de la nature. Or, dans la vie réelle, plusieurs personnes ne s'expriment pas à la fois, on ne chante pas de romance ou de grand air, donc dans notre opéra moderne, pas de duos, pas de trios, de quatuors... pas de romances ou d'airs qui arrêtent l'action et sont en dehors de la vérité. — Mais alors pourquoi garder les chœurs, où nombre de gens chantent ensem-

ble, pourquoi même avoir des récitatifs, des mélopées, car dans la vie réelle on ne chante pas, on parle. Pourquoi fait-on des vers, des tragédies ou des drames en vers ? Nous n'employons jamais dans notre prosaïque existence cette langue conventionnelle des poètes. Soyons logiques dans notre réalisme. Supprimons l'opéra, la poésie, faisons mieux, supprimons d'un coup tous les arts, car tous ont pour point de départ une convention, tous se servent d'un moyen créé artificiellement par l'homme : le peintre a sa palette et sa toile ; le sculpteur, son marbre ; le poète, ses rimes et le musicien, ses chants et ses instruments.

Mais si l'on admet la convention comme le fait Wagner, il n'y a aucune raison de sacrifier des effets qui sont musicaux, de rejeter un procédé qui a l'avantage d'augmenter l'intensité d'une situation et de rendre beaucoup plus fort, par l'ensemble des voix et l'agencement des rythmes différents, le contraste des sentiments qui s'agitent à la fois en scène. N'est-ce pas là, au contraire, une des forces carac-

térisées, une supériorité incontestable de la musique au point de vue dramatique ?

Pour obvier à cette pauvreté voulue d'effets qu'entraîne son système de drame qui n'est ni le drame lyrique ni le drame parlé, Wagner est forcé de donner à l'orchestre un rôle tout à fait disproportionné et de diviser l'intérêt, de telle sorte que l'auditeur doit écouter à la fois et les personnages et l'orchestre qui combine péniblement des rythmes embrouillés (1) ; et comme les deux effets sont trop distincts pour se réunir, ils demeurent isolés, l'un reste maigre, l'autre confus : l'auditeur se demande quelle comédie on est en train de lui jouer, s'il est à la fois au concert et au théâtre.

(1) Et cet orchestre, sans trêve ni merci, fait des changements de tons, des modulations continuelles, dont la variété même est monotone et dont on ne s'explique pas la nécessité systématique. Dans la vie réelle, que l'art moderne a la prétention de suivre pas à pas, est-ce que les inflexions de la voix parlée présentent cette mobilité tonale, ces incertitudes perpétuelles correspondant en musique à une harmonie toujours modulante ?

Une autre erreur commise par Berlioz comme par Wagner a été de croire à la puissance descriptive de la musique. Tous deux me paraissent avoir confondu sa force expressive qui est considérable, avec sa faculté descriptive qui est très faible et très restreinte. Je ne parlerai même pas du procédé imitatif : on sait à quels maigres résultats il aboutit. La musique rend à merveille l'allure d'un sentiment, toutes ses nuances de mouvement, mais, étant un art vague, elle ne peut le préciser autrement. Quand elle est seule, y eût-il un programme fort détaillé, l'auditeur peut toujours s'égarer ; c'est un livre où chacun, dans sa traduction, trouve une version différente. De telle sorte, ces passages qui n'ont pas un intérêt musical se suffisant à lui-même, sont obscurs et ennuyeux, ils paraissent décousus et sans proportions. Ne demandons donc pas à l'art musical ce qu'il ne peut pas donner, mais tout ce qu'il peut donner, et ne rejetons pas pour un but qu'il ne saurait atteindre celui dont il est susceptible.

Parfois aussi, ayant des préoccupations con-

traires, nous voyons ces musiciens et leur école sacrifier à la vérité dramatique, par une crainte de la vulgarité poussée trop loin. Ce ne sont pas quelques endroits vulgaires qui gâtent une belle œuvre au point de vue de l'art pur, on en trouve même chez les symphonistes, dans Haydn et Mozart, à plus forte raison au théâtre : Glück et Meyerbeer disaient qu'en composant un opéra, il fallait oublier souvent qu'on était musicien, mais ils ont prouvé qu'on peut l'oublier sans cesser de l'être.

En résumé, Berlioz apporte à la Nouvelle École un genre bâtard, l'opéra-symphonie ou la symphonie-opéra (1) ; Wagner, un système de drame dont j'ai montré le caractère antimusical, et qui constitue non une évolution, mais un retour au passé. Tous deux arrivent au

(1) Il est fort regrettable que la ville de Paris impose ce genre dans ses concours. Après avoir été entendues une ou deux fois, que deviennent ces œuvres hybrides dont les frais d'étude et d'exécution sont considérables et ne sont pas compensés par le nombre des auditions. Pourquoi ne pas admettre l'opéra véritable ?

même résultat : diminution, appauvrissement de l'effet qui se divise au milieu de l'exubérance des harmonies et des rythmes, manque d'unité, provenant de la confusion des genres. Mais de plus, cette confusion en a produit une autre, dont les conséquences sont graves, car elles se font sentir dans toutes les œuvres modernes importantes : celle des procédés qui ne se trouvent plus adaptés au genre de l'œuvre.

En musique, ce qui caractérise un genre, c'est un ensemble de conventions, d'éléments et de procédés qui lui donnent une forme particulière et certaines proportions déterminées ; son évolution la plus complète présente l'emploi le plus habile de tous ces éléments, la meilleure adaptation des procédés, et une ordonnance parfaite comme proportions. Mais ces proportions sont détruites, cette adaptation n'a plus lieu, quand, confondant les procédés, on transporte dans un genre des moyens qui ne lui appartiennent pas, ou qui, lui étant propres, sont employés à tort. Ainsi, tandis que l'opéra est une musique d'action, la sym-

phonie est comme une dissertation sur un sujet donné, sur un sentiment. La forme d'un morceau symphonique consiste dans le développement d'un petit nombre d'idées choisies avec art ; ses procédés sont la brièveté des phrases mélodiques, la division par fragments des thèmes, ce qui permet des ensembles concertants, l'emploi dans les développements des modulations, ce qui évite la monotonie, les idées ne changeant pas. Dans l'opéra au contraire, la phrase s'étend large et puissante, autant que l'exige le sentiment ou la situation, les modulations ne sont pas un moyen de développement, mais des moyens de scène ; les effets de l'orchestre, dont les instruments n'ont pas à concerter et à attirer notre attention par leur travail ingénieux et délicat comme dans la symphonie, ces effets sont absorbés dans le mouvement dramatique des voix. Le point perspectif a changé, les proportions ont changé aussi. Les plus grandes beautés d'une symphonie transportées à l'opéra pourront y disparaître complètement, s'il leur manque

l'adaptation au genre, la proportion, cette condition première du beau. On voit donc combien on doit se garder de confondre les procédés des deux genres, ou de ne pas les adapter suffisamment. Sachons bien à quoi servent nos outils, avant de les avoir en main, et au besoin, comme certains ouvriers, sachons fabriquer des outils spéciaux pour une besogne spéciale Alors il y aura une assimilation si intime entre le procédé et l'œuvre, le moyen et le but, que tout ce travail matériel, ingrat et pénible quand on s'en aperçoit, échappera complètement aux auditeurs, et l'œuvre, gardant le secret de sa création, n'en paraîtra que plus belle.

Eh bien ! c'est cette non-adaptation qui est le côté le plus défectueux de la Nouvelle École et des compositeurs modernes en général ; ainsi, pour ne citer qu'un exemple, nous voyons employer dans une mélodie de deux pages une harmonie modulante comme s'il s'agissait d'un allegro symphonique qui en aurait dix..... Et il ne faut pas croire que ce soit là des minuties dont j'exagère l'importance, l'effet produit

a une évidence telle que le public le saisit immédiatement. Il n'en raisonne pas la cause, il ne discute pas avec son impression, mais c'est cette impression qui motive son jugement définitif (1).

Il est certain que l'opéra étant une œuvre fort longue, plusieurs genres peuvent y être employés, mais c'est à la condition de ne pas

(1) Il y a sous ce rapport dans l'art des délicatesses infinies, des nuances exquises. Dans les variétés très rapprochées d'un même genre, les procédés se modifient, la conception de l'œuvre et sa réalisation diffèrent. A l'orchestre, réunissant les instruments de même groupe, et procédant par ensemble, on recherche les effets qui se massent pour l'oreille ; dans le quatuor à cordes, la division par instrument, l'effet individuel. De tous les compositeurs c'est Beethoven qui a atteint à la plus grande perfection : il traite merveilleusement la symphonie et le quatuor. Mendelssohn emploie trop souvent au quatuor les effets d'orchestre. Schumann transporte dans l'orchestre cette division de dessins, cette recherche de l'individualité propres au quatuor à cordes. Au contraire les œuvres de Beethoven sont si bien composées et agencées qu'elles ne peuvent subir aucun arrangement sans en être amoindries : Beethoven a disposé lui-même en trio (piano et cordes) son septuor op 20; on sait combien cette œuvre perd à être ainsi exécutée.

se confondre et de rester distincts et caractérisés dans leurs effets. L'Opéra-Comique joue en ce moment *Carmen* de Bizet, œuvre remar quable, mais d'un style souvent trop symphonique, trop recherché comme harmonie et comme modulations. L'effet ne se présente pas parfois assez simplement, l'orchestre y joue un rôle excessif. Où porte-t-il cet orchestre ? Dans les entr'actes et là où il est seul. Ailleurs il semble souvent se disputer avec les voix et vouloir se faire entendre aux dépens de l'action théâtrale : c'est un interrupteur gênant. Meyerbeer, ce maître de la scène, dans le plus grand déchaînement de sonorités, ne détourne jamais l'attention du spectateur ; mais dans certains passages, il arrive à une vérité d'expression telle, à une *unité* si parfaite dans l'effet, qu'il n'y a plus ni voix ni orchestre, c'est la réalité qui surgit et nous étreint, mais une réalité sublime. Et, ne l'oublions pas, le point de départ, c'est une convention, cette convention contre laquelle on crie si fort de nos jours, dans notre manie de réalisme.

Ce qui conduit l'art moderne à ces exagérations, c'est la recherche de l'intensité outrée dans l'effet, et c'est ce qui lui fait manquer souvent le but. Car l'intensité d'un effet n'est pas en raison directe des éléments qui le produisent ; si ces éléments sont trop nombreux ou s'ils appartiennent à des genres différents, ils ne peuvent plus se synthétiser, et par suite ils ôtent à l'ensemble son unité, à l'effet sa perspective. Le résultat n'est pas atteint : il est maigre ou obscur.

Le rôle de l'orchestre mêlé aux voix est de présenter des sonorités neutres, plutôt que de mettre en évidence quelque timbre propre à détourner notre attention. L'orchestre doit être simple, mais sans cette banalité si fréquente dans l'École italienne, d'une sonorité suffisante et variée. Quand il sort de ce rôle, et ne soutenant plus seulement les voix, il les complète par de nouveaux éléments distincts de phrases vocales, il faut que cet accompagnement soit justifié par ce qui se passe en scène, et soit immédiatement traduisible sur

le théâtre (1). Autrement, comme la musique est un art vague, si les intentions de l'auteur ne sont pas très clairement exprimées, l'accompagnement est obscur, incompris, il nuit à l'ensemble et c'est peine perdue pour le compositeur. Les musiciens objecteront qu'un examen moins superficiel, une étude un peu sérieuse nous fera découvrir ces beautés cachées.

(1) A l'imitation de Wagner, M. Saint-Saëns, dans Henri VIII, se sert de *leitmotive* qui reviennent constamment pour caractériser ses personnages. Tout en admirant l'art ingénieux et l'habileté du procédé, il faut reconnaître que, si l'on n'est prévenu, on ne s'en aperçoit pas à la première audition, que ces motifs disparaissent dans la neutralité de l'accompagnement, et que ce travail obscur apporte seulement une teinte monotone à la partition. Ces thèmes conducteurs ne sont pas de nouveaux éléments complétant les voix, ajoutant à une situation. Ils représentent les personnages, ce qui est une superfétation, puisque les spectateurs les voient en scène; expriment-ils leurs caractères, les *motifs intérieurs de l'action*, d'après Wagner? Mais ce sont là des moyens de roman, de genre analytique; dans une pièce bien faite, le caractère le plus intime des personnages ne résulte pas de nos réflexions ou de nos recherches, il doit éclater au dehors, surgir sans effort du langage et de l'extérieur des personnages, des situations et du sujet de la pièce. Quand l'Har-

Sans doute, mais l'effet n'a rien gagné tout d'abord à ce travail symphonique qui ne s'est pas révélé immédiatement, ou il a manqué d'unité et perdu de sa force. Pas d'incertitude dans l'art, en musique comme dans les autres, à la scène surtout. Dans une symphonie, le public accepte au milieu des développements des passages (1) obscurs ou difficiles à saisir à la première audition, mais il sait où il est, et il n'y a là qu'une incertitude relative, tandis qu'elle est absolue au théâtre où les objets sont toujours précis, toujours changeants ou se

pagon de Molière est en scène, si notre voisin venait nous dire tout bas à l'oreille : « Remarquez-vous ? C'est Harpagon, c'est un avare qui parle..... » nous ferions taire ce voisin gênant qui prend une peine bien inutile. Je ne comprends donc pas bien l'emploi des *leitmotive* qui entravent la liberté du compositeur dans ses accompagnements, sans ajouter à l'effet. Il n'en est pas de même de ces phrases caractéristiques rappelées vers la fin d'un drame dans une scène culminante, pour opposer le présent au passé, et dont le contraste produit un effet vraiment dramatique, puisqu'elles font partie intégrante de la situation.

(1) Par exemple, le thème disposé en fugue, ou les thèmes superposés, enchevêtrés...

modifiant. Si une très belle musique est peu aisée à comprendre souvent, c'est que dans cette musique l'interprétation de la nature ou des sentiments est très élevée et très idéale, et que cet art profond et délicat est peu accessible du premier coup à la masse du public qui reste indifférent, mais il n'y a là aucun rapport avec des œuvres qui sont des rébus à chercher, des énigmes à débrouiller, avant de pouvoir les juger. Une condition d'une belle œuvre, d'une œuvre sublime serait-elle de nous donner tout d'abord l'impression d'un charivari ?

Ainsi, en adoptant des théories antimusicales qui sortent du domaine de l'art, en employant d'une façon excessive les procédés des maîtres, en ne les adaptant pas à leur milieu, la musique s'engage dans une voie fausse qui n'est pas celle de l'évolution. La cause de ces tendances erronées est-elle dans les entraînements de l'artiste qui, le poussant toujours vers le nouveau, peuvent aisément l'égarer? Oui, mais elle est aussi dans la manière dont lui a été donnée son éducation première musi-

cale, dans l'enseignement même de la composition. Je ne discute pas ici l'autorité et la compétence des professeurs qui sont en même temps des compositeurs de mérite. Mais que lui montre-t-on à l'élève ? Des préceptes empiriques, trouvés dans le passé, éprouvés par la pratique, un ensemble de règles qu'ici on doit appliquer mais que là, parfois, on peut enfreindre, en un mot les recettes, les ficelles du métier, mais rien de plus. En lui donnant le résultat sans la cause, la règle sans le principe, sans la justification de l'application ou de la dérogation possibles, on ne lui apprend pas à savoir s'en servir sans danger. Et, quand il a l'habileté de main suffisante, s'il ne continue à travailler de lui-même, s'il ne cherche à se rendre un compte exact de ces règles de la composition, en raison de sa force et de sa facilité, il les emploiera en les détournant de leur but véritable ; et qui redresserait les écarts de son imagination, qui réprimerait ses tentatives désordonnées ou chimériques ? Le public ? Mais il le déclare volontiers incompé-

2*

tent et incapable de le comprendre. Les conseils des connaisseurs, les avis des confrères ? Mais, se sentant aussi fort et aussi habile qu'eux, il ne leur en demande pas, ou ne les suit pas. Et si le hasard ou la volonté ne lui fait de lui-même reconnaître ses erreurs, il se perd de plus en plus, il se perd tout à fait, pour toujours.

On me répond : où sont-elles, ces causes de la musique ? Les règles de l'harmonie n'ont d'autre justification qu'une habitude de l'oreille, chaque race trouve sa musique excellente, celle des autres détestable. Les philosophes, les théoriciens ont cru découvrir les principes musicaux dans des relations mystérieuses des nombres, dans leurs rapports simples, ils n'ont pas abouti à des résultats importants mais à des conséquences inacceptables pour l'art.

Mais il n'y a dans ces rapports numériques qu'une coïncidence dont l'étude est stérile. Il faut chercher la cause dans les sources mêmes de l'art, dans les phénomènes acoustiques et

les sensations auditives correspondantes : or, ces deux points, la science moderne les a mis en toute évidence et elle formule des lois que nous voyons appliquées instinctivement par les musiciens. Il n'y a qu'à procéder avec logique pour voir comment se fait leur transformation artistique. L'art est-il diminué, perd-il sa liberté d'action, parce qu'il a pour causes premières des principes naturels, simples ? Il est plus grand au contraire, et se connaissant lui-même, il risque moins de s'égarer et sait quand il s'égare. C'est sur ces données que doit travailler l'artiste, qui ne peut les changer. Que dirait-on du savant qui, voulant faire une physique et une chimie nouvelles, prétendrait réformer les principes mêmes de ces deux sciences, et lutterait contre des axiomes ? Dans l'étude de la nature, on arrive à l'absurdité ; dans l'art, on va droit à sa négation.

II

LES BASES

DE L'ÉVOLUTION

CHAPITRE PREMIER

MÉLODIE ET HARMONIE

La musique est fonction du temps et du mouvement ; la régularité de ses mouvements et leur durée sont les éléments principaux de sa puissance.

L'Idée, en musique, est représentée par la Mélodie.

L'Harmonie accentue le mouvement de la mélodie en rendant ses cadences plus sensibles.

Elle permet de faire entendre, s'il y a lieu, plusieurs idées ou mélodies, de même genre ou différentes, et qui, reliées étroitement, s'unissent dans un tout parfait.

L'*Accord* est un assemblage de sons entendus simultanément qui se trouvent dans des rapports déterminés ; l'emploi des accords constitue le travail de l'harmonie.

Augmenter la sonorité de la mélodie, établir un lien plus puissant, entre ses notes, les caractériser les unes par rapport aux autres, faire sentir à l'auditeur cette dépendance mutuelle : tel est le but du travail de l'harmonie.

L'accord est donc un agent de sonorité et un moyen de coordonner les éléments d'une mélodie.

J'étudierai d'abord l'accord pris isolément, sans mouvement, je rechercherai quelle est son origine naturelle et sous quelles formes il se présente dans la musique ; j'étudierai ensuite l'accord succédant à l'accord, le mouvement produit, c'est-à-dire les phénomènes de la tonalité

CHAPITRE II

LOIS NATURELLES RELATIVES AUX SONS SIMULTANÉS

Le principe de simultanéité des sons se trouve dans la loi naturelle des *sons harmoniques* dont le son musical est accompagné, sons accessoires, plus faibles que le son principal, qui vibrent en même temps que ce son.

C'est en réalisant ce phénomène, perçu en partie par l'oreille, mais qui n'arrive pas chez l'auditeur à une perception consciente, que l'on forme l'accord naturel établi sur un son.

La série des harmoniques est indéfinie, mais les harmoniques décroissent rapidement en in-

tensité et deviennent si faibles que les premiers termes de la série, beaucoup plus intenses que les autres, sont les seuls sons importants au point de vue harmonique :

UT ut sol ut mi sol si♭ ut ré mi fa sol......

UT est le son émis, les autres sons sont ses harmoniques.

Les harmoniques sont destinés par la nature à timbrer le son et à en augmenter l'intensité, sans gêner la perception du son qui reste unique. Aussi les harmoniques qui apporteraient à l'oreille des éléments de dureté et, par suite, de trouble dans cette perception, résonnent-ils plus faiblement que les autres, et d'autant plus que ces sons forment des intervalles plus durs.

La disposition des intervalles sous ce rapport est parfaite dans la série harmonique, la dureté de ces intervalles croissant peu à peu, à mesure que l'intensité des harmoniques diminue :

Octave, quinte, quarte, tierces et *secondes.*

La cause de la dureté d'un intervalle provient de la sensibilité de l'oreille pour les *battements*.

Deux sons *battent*, lorsque leurs systèmes d'ondes sonores vont tantôt se renforçant à un point de contact, tantôt se contrariant à un autre, ce qui produit un son inégal, tantôt fort, tantôt faible. Il y a comme une lutte engagée entre ces deux sons. Ces alternatives de force et de faiblesse font sur les nerfs auditifs une impression analogue à celle que fait une lumière vacillante sur l'œil. L'oreille n'est pas sensible à tous les battements : les uns sont trop lents, les autres trop rapides pour être perçus.

Il résulte de ce qui précède que l'accord formé d'après la série harmonique d'un son est une *expression* de ce son, plus riche et plus variée que s'il avait été émis seul ; en effet, de même que, dans le cas d'un son émis seul, les sensations éveillées par les harmoniques de sa série sont absorbées dans la sensation principale du son générateur, de même les

différentes notes qui composent un accord pris dans la série harmonique d'un son, se groupent autour de ce son, qui demeure la note principale, la *synthèse* de l'accord, appelée en harmonie, la *basse*.

De plus, à cause de l'action physiologique des battements, cet accord pourra nous causer des impressions de diverse nature, s'il contient ou non des notes qui battent entre elles (1).

(1) Je ne parlerai pas ici du phénomène des *sons résultants*, phénomène assez complexe, qui n'apporte aucun élément nouveau à la science harmonique et confirme l'harmonie naturelle. Ces sons d'ailleurs sont d'un ordre exceptionnel, parce qu'ils sont produits par des *perturbations* dans le mouvement des ondes sonores, lorsque l'air est ébranlé violemment par des sons d'une grande intensité.

CHAPITRE III

CARACTÈRES DE L'ACCORD TIRÉ DE LA SÉRIE HARMONIQUE

ACCORD CONSONANT. — Composé des six premiers sons de la série harmonique d'un son, *ut* par exemple — *ut ut sol ut mi sol* — l'accord ainsi obtenu satisfait complètement l'oreille. Égalité dans le son total, point de battements sensibles.

C'est l'*expression* la plus complète et la plus parfaite d'*ut*, basse et synthèse de l'accord.

On l'appelle accord *consonant*, *accord parfait majeur*.

Il en résulte que tous les intervalles qui y sont compris sont consonants, les plus par-

faits étant les premiers suivant la disposition de la série :

Octave, (*ut ut*)
Quinte, (*ut sol*)
Quarte, (*sol ut*)
Tierces, (*ut mi — mi sol*).

Ces deux derniers intervalles, tierce majeure *ut mi*, tierce mineure *mi sol*, sont les consonances les moins bonnes, parce qu'elles produisent des battements, mais ces battements n'affectent point l'oreille de manière à être *perçus*.

Cet accord présente l'*état de repos*.

Accord dissonant. — Si l'on introduit maintenant dans cet accord le septième harmonique suivant *(si ♭) — ut ut sol ut mi sol si ♭*, — le caractère de cet accord est profondément modifié : les battements s'accusent énergiquement, et l'oreille, au lieu de recevoir une impression de repos, pressent, dans ce groupe

de notes dont les éléments se contrarient, une lutte dont on attend la solution.

L'accord est devenu en effet un accord de *mouvement* et commence la série des accords appelés *dissonants*.

C'est l'accord de *septième de dominante.*

Poursuivons la série.

L'introduction des différents harmoniques suivants produit des combinaisons de plus en plus dissonantes.

Ut ut sol ut mi sol si♭ ré (accord de *neuvième majeure*), *ut ut sol ut mi sol si♭ ré fa....*

Les intervalles dissonants sont donc :

La *septième ut si♭*
La *seconde si♭ ut, mi fa*
La *neuvième ut.... ré.*

Autrement dit, tous les intervalles ne présentant pas les rapports indiqués plus haut dans l'accord consonant.

Cherchant la disposition la plus resserrée

de ces accords, je trouve que l'accord consonant se compose de trois sons *ut*, *mi* et *sol*. tandis que quatre sons *ut*, *mi*, *sol* et *si* ♭, et ceux qui suivent dans la série, forment un accord dissonant.

En résumé, la série harmonique d'un son fournit un grand accord qui, limité aux six premiers sons, est un accord consonant ou de repos, mais qui, au delà, devient un accord dissonant ou de mouvement (1).

(1) L'idée du repos, de l'équilibre parfait, est une idée relative, dépendant des apparences et de notre organisme. Tout est mouvement dans la nature : il n'y a pas d'équilibre ou de repos absolu.

CHAPITRE IV

MODIFICATIONS DE L'ACCORD. ACCORDS DÉRIVÉS

L'accord tiré de la série harmonique est par excellence l'accord type ; il peut se présenter en musique sous diverses formes. Ce sont ces formes que je vais étudier dans ce chapitre.

ACCORD DÉRIVÉ : ACCORD MINEUR. — La tierce a la propriété remarquable d'être une *consonance variable*, contrairement aux autres consonances qui sont *fixes* (octave et quinte) — cela tient à ce qu'elle se trouve représentée dans la série harmonique par deux intervalles différents, l'un majeur, l'autre mineur.

Si donc dans l'accord *ut mi sol*, j'abaisse la tierce *ut mi*, de façon à en faire une tierce mineure, j'aurai *ut mi*♭ semblable à la tierce *mi sol*, et l'accord ainsi modifié restera consonant, puisqu'il n'est composé que d'intervalles consonants.

On appelle cette accord *accord parfait mineur*.

Toutefois cette combinaison ne satisfait pas autant l'oreille que l'accord parfait majeur, parce que la tierce mineure, la plus imparfaite des consonances, se trouve ici en évidence sur la basse et parce que, bien que le *mi* harmonique du son fondamental *ut* soit déjà faible (1), il y a néanmoins tendance à battements entre ce *mi* harmonique et le *mi*♭ de l'accord mineur.

Ce n'est plus une expression aussi parfaite d'*ut*, elle est devenue un peu vague, un peu trouble ; mais la raison même de l'imperfection de cette tierce lui donne le moyen de contraster

(1) Ce qui explique la tolérance de l'oreille à son égard.

puissamment avec la perfection de l'accord majeur.

Le caractère vague de l'accord mineur s'accuse encore bien davantage lorsqu'il est dissonant (*ut mi♭ sol si♭*) : on verra pourquoi plus loin.

On peut abaisser d'une façon analogue, dans l'accord majeur dissonant, le neuvième harmonique, *ré♭* au lieu de *ré* dans *ut mi sol si♭ ré*, *accord de neuvième*. Cet accord change alors de mode et devient *l'accord de neuvième mineure*.

Les autres modifications de l'accord tiré de la série harmonique n'ont pas de caractère harmonique, ce sont ou de simples *déplacements de notes*, ou des *artifices mélodiques* n'influant pas sur l'accord lui-même.

Renversements. — Mettre à la basse, au lieu du son principal *ut*, générateur de l'accord, un de ses harmoniques (*mi* ou *sol* par ex.) c'est *renverser* l'accord.

La nature de cet accord ne change pas, mais comme il n'est plus dans sa position normale, son équilibre est modifié.

L'emploi du renversement n'est pas indifférent, il est commandé par la tonalité.

Accords incomplets. — L'accord consonnant — je l'ai dit — se compose de trois sons (*ut mi sol*) l'accord dissonant de quatre sons ou plus (*ut mi sol si* ♭.....).

Cependant tous ces sons peuvent ne pas être entendus, si le compositeur n'a pas à sa disposition un nombre de parties suffisant, ou s'il répète dans d'autres octaves tel ou tel son.

S'il n'y a qu'un son employé, c'est évidemment la basse qui doit subsister (*ut*).

S'il y en a deux, ce sont les combinaisons de la basse et de la tierce (*ut mi - ut mi* ♭) qu'il faut faire entendre de préférence, parce que la tierce détermine le mode de l'accord. Les combinaisons de la basse et de la quinte (*ut sol*) sont — il est vrai — d'une grande

pureté comme consonance, mais elles laissent le mode incertain et n'ont pas assez de variété.

Si l'accord est dissonant, il est forcément représenté par deux sons et je n'ai pas besoin de dire que dans ce cas les sons qui doivent subsister sont la basse et la note dissonante que l'on veut employer.

Mais il arrive aussi que la basse est supprimée ; ce n'est plus qu'un fragment d'accord. Aucune note ne joue le rôle de générateur.

De telles combinaisons sont vagues, susceptibles de plusieurs interprétations, *mi sol* appartenant à *ut mi sol*, accord majeur, ou à *mi sol si*, accord mineur.

Le plus remarquable de ces fragments d'accords est l'accord de neuvième mineure dont on a supprimé la basse, appelé *accord de septième diminuée* (*mi sol si*♭ *ré*♭, au lieu de *ut mi sol si*♭ *ré*♭).

Cette association de *trois tierces mineures* appartient à quatre accords de neuvième mineure et est par conséquent susceptible de

quatre basses (1), ce qui en explique les tendances multiples.

Retards-appoggiatures. — La mélodie jouit d'une grande liberté. Elle peut, sans se préoccuper de l'harmonie, faire des notes appelées *notes de passage* entre deux *notes réelles* : par exemple sur l'accord d'*ut* - *ut ré mi*-*ré* sera la note de passage. La mélodie peut encore retarder l'arrivée d'une note de l'accord, à la condition de la faire entendre ensuite, ce qu'on appelle *résolution du retard.* Si ces *retards* ou *appogiatures* se prolongent, l'accord revêt une forme nouvelle, consonante ou dissonante, mais passagèrement et sans que ces retards influent jamais sur lui.

(1) Ces quatre accords dans lesquels figure ce groupe de trois tierces mineures sont les suivants :

1°	*ut*	*mi*	*sol*	*si* ♭	*ré* ♭.
2°	*fa* ♯	*la* ♯	*ut* ♯	*mi*	*sol.*
3°	*la*	*ut* ♯	*mi*	*sol*	*si* ♭.
4°	*mi* ♭	*sol*	*si* ♭	*ré* ♭	*fa* ♭.

ré ♭ équivalant à *ut* ♯, *si* ♭ à *la* ♯, *fa* ♭ à *mi*, par des changements appelés *enharmonies.*

Voici quelques exemples :

1.	*ré*	*ut*	2.	*ré*	*ut*	3.	*si*	*ut*
	sol	—		*sol*	—		*sol*	—
	mi	—		*mi*	—		*mi*	—
				ut	—		*ut*	—

4.	*ré*	*ut*	5.	*ré*	*ut*
	la	—		*ut*	—
	fa	—		*la*	—
				fa	—

Dans ces deux derniers (4 et 5), les retards faisant des sixtes ne dissonent pas avec la basse. Ils simulent des accords mineurs renversés (*ré fa la* ou *ré fa la ut*). On remarquera qu'ici le *ré* n'arrive qu'en qualité de note mélodique retardant l'*ut*. J'aurai du reste occasion de traiter de ces combinaisons où la sixte figure dans l'accord et qui jouent un rôle important dans la tonalité.

Altérations. — On fait subir des altérations à une note de l'accord lorsqu'une partie, ayant à franchir un ton, passe par le demi-ton

intermédiaire, ♯ en montant, ♭ en descendant.

Ces altérations donnent une nouvelle forme à l'accord ; elles sont purement mélodiques et destinées à faire prévoir ce qui va suivre.

Ex.	*Sol*	*sol* ♯	*la*
	mi	—	*fa*
	ut	—	*fa*

Résumé. — Telles sont les modifications que présente l'accord tiré de la série harmonique, étudié ici sans mouvement, sans tonalité.

En résumé, une seule de ces modifications a un caractère harmonique : l'abaissement de la tierce (1).

Importance de la quinte juste. — Cette variabilité de la tierce me conduit à évaluer, dans un accord, la *quinte juste* (*ut sol*) comme son intervalle le plus important. Ajoutons que *sol* est le premier harmonique différent du son

(1) Ajoutons celui de la neuvième, dont le caractère est plutôt mélodique qu'harmonique.

générateur dans la série d'*ut*, de même qu'il en est le plus intense.

Ce caractère de la quinte d'*accuser* fortement un accord explique la dureté de certains accords où se trouvent en présence deux quintes justes (quartes justes, si les accords sont renversés).

Je prends en effet l'*accord mineur dissonant ut mi*♭ *sol si*♭ par exemple, et je le compare à l'accord majeur dissonant de basse correspondante : *ut mi sol si*♭. Je vois que ces deux accords sont identiques au point de vue dissonant, que les notes qui battent, *ut* et *si*♭, sont les mêmes. Cependant l'accord mineur *ut mi*♭ *sol si*♭ est de beaucoup plus dur que l'autre. A quoi cela tient-il ?

Précisément à ce qu'il y a en cet accord mineur deux quintes justes *ut sol* et *mi* ♭ *si* ♭. Et, comme ces quintes caractérisent chacune un accord, il en résulte que l'accord *ut mi* ♭ *sol si* ♭ représente à l'oreille deux harmonies différentes, (d'*ut*, *ut mi* ♭ *sol* en mineur, de *mi* ♭, *mi* ♭ *sol si* ♭ en majeur) et que ces

deux harmonies sont entendues en même temps.

Au contraire, dans l'accord majeur dissonant, *ut mi sol si* ♭, je ne trouve qu'une quinte juste *ut sol* caractérisant l'accord d'*ut*.

L'accord mineur dissonant fait donc à l'oreille l'effet de deux harmonies différentes simultanées, et il est facile d'en conclure qu'il sera dur, et non seulement dur, mais vague.

Je trouve également deux quintes dans l'accord de neuvième majeure *ut mi sol si*♭ *ré* par ex., *ut sol* et *sol ré*. Ces deux quintes comme les précédentes donnent à l'accord un caractère de dureté; aussi lui préfère-t-on habituellement l'accord de neuvième mineure, *ut mi sol si* ♭ *ré* ♭ où ne se rencontrent pas deux quintes justes. Mais il est bon de noter que cette dureté est moins sensible lorsque le *ré* n'est qu'une note *substituée* à *ut*, une note dont les fonctions sont mélodiques plus qu'harmoniques, et non l'élément d'une nouvelle harmonie.

Il en est de même quand la quinte juste est produite par le retard ou l'appoggiature d'une

partie, (p. ex. *ut mi sol ré*; *ré* allant se résoudre sur *ut*).

L'importance de la quinte juste est donc considérable par l'accentuation marquée qu'elle donne à l'accord; le lecteur verra que certains accords incomplets où elle manque deviendront pour cette raison le point de départ de plusieurs mouvements différents que la présence de cette quinte eût rendus impossibles ou pénibles à entendre.

CHAPITRE V

PRINCIPE DE LA TONALITÉ

Pour que les sons qui composent une mélodie se succèdent d'une façon compréhensible, il faut que ces sons aient chacun une fonction définie et déterminée entre eux : autrement ils resteront isolés, indépendants et leur succession sera dénuée de sens. C'est pourquoi on les choisit dans une *tonalité*, c'est-à-dire qu'on attribue tel ou tel caractère aux notes dont l'ensemble constitue cette tonalité.

La tonalité est fondée sur les relations qui existent entre les sons dont la succession présente les *cadences* caractéristiques de cette tonalité.

Ces cadences musicales reproduisent les cadences de la voix parlée dans le discours ou la déclamation. En effet, la musique étant — à la prendre sous sa forme la plus simple — l'exagération du langage doit en imiter les inflexions; et c'est dans les lois que suit instinctivement la voix qui déclame qu'il faut chercher les causes de la tonalité musicale (1).

Quand la voix parlée interroge, elle monte d'une quinte, soit à la fin de la phrase, soit dès le commencement. Ce mouvement caractérise si bien le sens *suspensif* que l'auditeur le saisit toujours, alors même qu'il n'entendrait pas distinctement les mots. Mais, l'interrogation finie, la voix redescend aussitôt d'une quinte

(1) Je ferai remarquer tout d'abord que nous ne pouvons reproduire en musique toutes les inflexions de la parole. Outre que le son, dans la parole, n'a pas cette clarté du son musical facile à classer et à déterminer, et que ses vibrations sont moins longues et moins caractérisées, bien des nuances de la déclamation ne sont que des modifications de l'émission du son, et non du son lui même. Ces inflexions, à peu près instantanées, proviennent d'une articulation plus ou moins mordante de la voix sur la consonne ou la syllabe employée.

ou remonte d'une quarte, ce qui revient au même.

Dans le cours d'une phrase ou de plusieurs, l'orateur, lorsqu'il a à exposer une idée, maintient sa voix dans une intonation générale, sorte de *tonique*, dont il ne s'écarte que pour accentuer les *mots de valeur* ; mais il l'élève ou l'abaisse, lorsqu'il veut faire sentir la *suspension* ou *la conclusion* (1).

Or on retrouve en musique cette intonation générale, *tonique* de la tonalité où se meut la mélodie, on retrouve ces cadences suspensives ou conclusives fondées sur la succession des mêmes intervalles.

Ainsi, prenant *ut* comme intonation générale, comme *tonique*, si je cherche les mouvements de quarte et de quinte qui, dans la voix parlée produisent des *cadences*, je trouve *ut sol*, *sol ut* le retour, *ut fa* et de même *fa ut*.

(1) Dans l'antiquité, un joueur de flûte donnait à l'orateur le ton choisi par celui-ci et le lui rappelait au courant de son discours, lorsqu'il s'en écartait involontairement.

Ces quatre *cadences*, *ut sol — sol ut — ut fa—fa ut*, constituent la *tonalité* d'*ut*.

On peut les disposer sur deux *lignes* :

ut sol ut
ut fa ut

De ces deux lignes, la principale, la plus importante est la première *ut sol ut* ; c'est cette ligne qui caractérise la tonalité d'*ut*.

La cadence, *ut sol*, suspensive, correspond à la voix parlée qui interroge.

Le retour à *ut*, *sol ut*, est une cadence conclusive.

De plus, les sons *ut* et *sol* font partie de la même série harmonique dont *ut* est le point de départ et le générateur (1).

(1) On peut classer ainsi les cadences de la voix cadences ***instinctives logiques***, celles qui ont lieu quand la voix procède par intervalles fixes, quinte, quarte, octave (cet intervalle n'apportant aucun élément nouveau), cadences ***expressives***, si la voix procède par intervalles variables, ton, 1/2 ton, 1/3 ou 1/4 de ton, secondes ou septièmes, tierces ou sixtes de différentes espèces.

Enfin, *ut* et *sol* sont à la distance de quinte juste, intervalle fixe, comme on le sait : ce qui donne à la tonalité une base invariable et un caractère vraiment scientifique (1).

Dans la tonalité d'*ut*, *ut* porte le nom de *tonique*, *sol* celui de *dominante*.

Si j'étudie maintenant la seconde ligne *ut fa ut*, je reconnais immédiatement que *ut fa* et *fa ut* sont les cadences caractéristiques du *ton* de *fa*, que *ut* et *fa* font partie de la même série harmonique dont *fa* est le point de départ et le générateur.

(1) Si, supposant que *ut* fait six vibrations, on représente *ut* par 6, la quinte *sol* est représentée par $6 \, {}^3/_2$ ou 9, et le retour de *sol* à *ut* sera figuré par 9 6 ou 9 12 (12 étant l'octave de ut 6, ce qui revient au même). Ces trois nombres 6 9 12 expriment donc *ut sol ut*, et figurent le mouvement d'un corps animé d'une vitesse uniformément accélérée, l'accélération étant égale à 3. Ce mouvement passe par deux phases, *ut sol*, et *sol ut*, 6, 9 et 9, 12.

La tonalité est donc assimilable à un mouvement partant d'*ut* et y revenant après avoir traversé deux phases, l'une *suspensive* l'autre *conclusive*.

C'est la régularité de ce mouvement que suit la mélodie qui explique la puissance de la tonalité.

Introduites dans la tonalité d'*ut*, ces cadences seront vagues, car elles ne peuvent être ni franchement suspensives, ni franchement conclusives. *Ut* terminant le mouvement, *fa ut*, mouvement de quinte, se trouvera représenter le retour à la tonique, tandis qu'il devrait caractériser le mouvement d'une suspension de sens ; de même le mouvement de quarte, *ut fa*, qui indiquerait une conclusion, figurera un déplacement de la tonique, par conséquent un sens suspensif.

C'est là une représentation anormale de la tonalité d'*ut* ; la tonique est mal établie dans ce mouvement dont le *fa* est le point de départ et tend pour cette raison à prendre la place d'*ut* comme tonique. Cependant elle a été pratiquée longtemps à l'exclusion de l'autre, parce que ces cadences ont une beauté calme et sévère qui les rend très propres à exprimer un sentiment religieux. Et cela n'a rien de surprenant, puisque la renaissance de la musique au moyen âge fut toute religieuse. Les musi-

ciens de cette époque étaient d'ailleurs conduits à l'emploi de ces cadences par les traditions de la musique ancienne qui n'avait que des idées confuses sur la tonalité et avait établi les gammes des modes dans deux tons différents (1).

Aujourd'hui que la tonique est bien caractérisée dans ses fonctions par le mouvement *ut sol ut*, ces cadences *ut fa* et *fa ut* ne figurent plus à côté des autres que comme éléments de variété et moyens d'expression. *Fa* est appelé note *sous-dominante.*

En résumé la tonalité d'ut est représentée par l'ensemble des cadences, *ut sol*, *sol ut*, *ut fa* et *fa ut*, autrement dit par trois sons *ut fa* et *sol*, *fa* et *sol* se trouvant relativement à *ut* dans des rapports invariables de quinte juste ou quarte juste.

D'une manière générale, une *tonalité* est

(1) On trouvera quelques détails à ce sujet dans le chapitre sur la musique ancienne.

constituée par *trois notes*, *trois points fixes* appelés en Harmonie *Tonique*, *Dominante* et *Sous-dominante*.

CHAPITRE VI

ACCORDS GAMMES ET MODES D'UNE TONALITÉ

L'accord tiré de la série harmonique d'un son étant l'expression même de ce son qui est la synthèse de l'accord, les trois sons constitutifs de la tonalité portent chacun les accords fournis par leurs séries harmoniques.

Sur ces sons, l'accord est consonant ou dissonant, cela dépend des fonctions que ces sons remplissent dans la tonalité.

Le son *ut*, tonique de la tonalité d'*ut*, note de repos, ne porte pas l'accord dissonant qui représente l'état de mouvement. Son harmonie est donc *ut mi sol*.

Le son *sol*, sa dominante, qui caractérise une phase suspensive, un déplacement de la tonique, pour revenir à cette dernière, est une note de mouvement. Son harmonie peut donc être soit consonante, soit dissonante: (*sol si ré* ou *sol si ré fa*).

On remarque que dans ce dernier accord, quand il est suivi de celui d'*ut* (cadence conclusive), deux sons *si* et *fa* ne sont séparés de l'*ut* et du *mi* que par un *demi-ton*, et vont naturellement à ces notes; on les appelle, pour cette raison, les *attractions tonales* du ton d'*ut*. Ce sont des *notes à mouvement obligé* dans la cadence conclusive *sol ut*, et qui lui donnent une grande force.

Fa, sous-dominante, situé sur la ligne des cadences *ut fa ut*, n'en produit pas de caractérisées dans la tonalité d'*ut*. Son harmonie est consonante *fa la ut*, et ne contient pas d'attractions tonales. Elle ne pourrait contenir le septième harmonique *mi*♭ parce que *fa la ut mi*♭, conduit vers *si bémol* et non vers *ut*

Gammes et modes d'une tonalité. — Réunissant les notes fournies par ces trois harmonies, j'obtiens ainsi :

ut ré mi fa sol la si ut,

Ce qui constitue la *gamme* d'*ut*.

La gamme est donc la *représentation mélodique* des harmonies d'une tonalité.

Dans celle d'*ut*, *si* et *ré* figurent comme harmoniques de *sol*, *la* comme harmonique de *fa* et *mi* comme harmonique d'*ut*.

C'est la *gamme majeure* (1).

La tierce étant variable dans l'accord, je puis donner aux notes tonales des accords où la tierce sera abaissée, des accords mineurs;

(1) Je ferai remarquer que le *fa*, note tonale, *quarte juste* d'*ut*, est un peu plus haut que le *fa*, septième *harmonique* et note dissonante de *sol*; mais la différence est trop faible pour que la musique en tienne compte. C'est le *fa*, note tonale, qui est adopté, à l'exclusion de l'autre. Cependant il arrive assez souvent qu'un chanteur abaisse instinctivement ce *fa*, un peu trop haut dans l'harmonie de *sol*, quand il descend au *mi*, dans la cadence conclusive.

j'obtiendrai alors une nouvelle gamme d'*ut*, d'un autre mode, du *mode mineur*. J'observe que *sol* devra conserver son harmonie majeure, car sa tierce *si* est une attraction tonale, la note sensible. *Ut* et *fa* porteront donc seuls des accords mineurs, ce qui me donne :

ut ré mi♭ fa sol la♭ si ut

pour la *gamme* d'*ut mineur*.

Les cadences tonales ont une expression particulières un peu vague, triste, mais où se détache vivement l'harmonie majeure de la dominante ; et, comme les attractions tonales sont conservées, la tonalité d'*ut* est toujours bien caractérisée.

Y a-t-il d'autres modes, autrement dit d'autres gammes pouvant représenter encore cette tonalité ?

Si nous consultons les anciens sur ce sujet, nous voyons que leurs tonalités, présentant les mêmes cadences que les nôtres, ayant les mêmes points fixes, appelés par eux *cordes*

stables, étaient susceptibles de beaucoup de gammes ou de modes différents (1). En effet, gardant les cordes stables, les anciens faisaient varier les sons intermédiaires ou *cordes mobiles*, ce qui leur fournissait autant de gammes différentes. Mais, pour apprécier ces modes, il ne faut pas oublier que les anciens ne pratiquaient pas l'harmonie, et que par suite ces *sons intermédiaires* n'avaient point à figurer dans des accords établis sur les points fixes ou notes tonales. Ces sons, ces cordes mobiles, c'étaient comme des notes de passage que la fantaisie du musicien pouvait varier presque à l'infini, puisque, outre le ton et le demi-ton, les anciens faisaient des tiers et des quarts de ton.

Qu'arriverait-il donc si on transportait ces modes dans une musique harmonique?

Nous aurions bien les deux modes majeur et mineur, ce dernier sans sensible; mais les autres modes représenteraient pour les notes

(1) Voir le chapitre sur l'art ancien.

tonales des harmonies impraticables et qui ne seraient plus les expressions de ces notes. Si donc nous voulons les employer, faisons-le à la manière antique, sans le concours de l'harmonie ; ou bien encore — et c'est là la meilleure disposition — d'une façon tout accidentelle, exceptionnelle, lorsque la marche des parties aura justifié l'emploi de ces altérations dans les harmonies tonales et par suite dans la gamme.

Telles sont les raisons pour lesquelles l'harmonie n'emploie d'une manière constante que les deux modes (majeur et mineur) que j'ai décrits.

Revenons maintenant à l'étude des harmonies d'une tonalité.

Double acception des accords mineurs dans une tonalité majeure. — En combinant les notes de la gamme majeure d'*ut*, on trouve trois accords mineurs, *ré fa la*, *la ut mi*, *mi sol si*, dont l'importance est à noter.

Cette importance tient à ce que, contraire-

ment à l'accord établi sur une note tonale, qui, lui, ne peut jamais jouer qu'un rôle, eux, peuvent en remplir deux par suite de la *double acception* dont ils sont susceptibles.

Je m'explique :

L'accord étant l'expression du son sur lequel il est établi, puisque c'est ce son qui lui fournit la série harmonique dont il est tiré, l'accord d'*ut* représente nécessairement *ut* note tonale, et rien de plus.

Au contraire, si nous lui comparons un des accords mineurs que je viens d'indiquer, *ré fa la* par exemple, nous voyons que cet accord, lui, va représenter 1° tantôt son son fondamental qui est *ré*, 2° tantôt la note tonale *fa*.

Il représentera *ré*, quand il sera regardé comme accord mineur tiré de la série harmonique de *ré* où la tierce a été abaissée, ce qui le fait rentrer dans la loi générale que nous venons d'énoncer.

Il représentera *fa*, quand il sera considéré

comme accord majeur, dont la quinte aura été remplacée par la sixte. Dans ce dernier cas, il n'y a là qu'une harmonie tonale modifiée, rendue possible par le caractère vague de l'accord et grâce à la note tonale *fa* que celui-ci renferme, note qui maintient le sentiment de la tonalité et restreint le *ré* à un rôle mélodique. Il est à remarquer qu'alors *fa*, devant prédominer dans cette combinaison, sera placé à la basse : ce qui simulera un accord mineur renversé.

Cette modification par la sixte, découverte par Rameau, fut par lui nommée *accord de sixte ajoutée*, *de double emploi*, le *ré* étant la note ajoutée et la basse restant *fa*. Cette opinion du grand musicien souleva de nombreuses critiques et ne fut pas adoptée par les harmonistes.

Aujourd'hui cette idée a reparu dans la science moderne ; Helmholtz attribue en effet aux accords mineurs la double acception dont je viens de parler.

L'erreur des adversaires de Rameau, re-

dressée par Helmholtz, vient évidemment de ce que les harmonistes n'étudient l'accord que pris isolément, ce qui fait que, scindant la gamme au lieu de la relier, ils prétendent accompagner chacune de ses notes par un accord qui lui soit propre, tandis que la gamme n'est, dans son ensemble, que la représentation des trois harmonies d'une tonalité (1).

(1). Les accords *la ut mi* et *mi sol si* sont beaucoup moins usités que l'accord *ré fa la*, parce que *ut* et *sol*, en raison de leurs fonctions tonales très caractérisées, se prêtent difficilement à ces modifications. Le premier de ces accords *la ut mi* sert principalement à rompre un mouvement de cadence ; le second, *mi sol si*, s'emploie avec les deux autres dans les *marches* : on le verra plus loin.

J'ajouterai enfin que ces accords mineurs peuvent être dissonants : *ré fa la ut*, *la ut mi sol*, *mi sol si ré*; ici nous retrouvons ces combinaisons qui représentent des harmonies doubles, une harmonie tonale complète mêlée à une harmonie qui n'est pas établie sur une note tonale. L'emploi de ces combinaisons très dures, on le sait, est restreint et soumis à certaines règles : on verra dans le chapitre suivant comment elles peuvent être entendues dans la tonalité d'*ut*.

CHAPITRE VII

DES CONDITIONS D'UNE HARMONIE LIÉE DANS UNE TONALITÉ.

Dans l'exécution d'une œuvre musicale, l'attention de l'auditeur doit être et est absorbée par les éléments mélodiques et rythmiques de cette œuvre. Si cette attention est détournée de sa voie naturelle pour se porter sur l'harmonie, c'est que cette dernière a, par une marche fautive, nui à la perception totale. Il faut donc avoir soin de subordonner l'appréciation de l'harmonie à la phrase mélodique qu'elle soutient, aux différents membres, à la *ponctuation* de cette phrase (1).

(1) « La ponctuation, dit P. Larousse, dans sa Grammaire supérieure, est l'art de diviser les parties du

De la ponctuation en musique. — Le discours musical a sa ponctuation comme un discours parlé ; il a ses signes, ses points de repos, de nature et d'importance différentes.

Or, dans le discours, deux mots séparés par un signe, ne dépendent pas étroitement l'un de l'autre et, sans que le sens soit suspendu, on peut, sur ce signe, prendre un temps, un repos plus ou moins long, quelquefois insensible, dont la durée sera déterminée par la nature du signe.

Les principes de ponctuation sont les mêmes dans le discours musical.

Le discours musical est divisé en périodes, en phrases mélodiques. La phrase peut contenir plusieurs membres, qui à leur tour

discours qui n'ont pas entre elles une relation intime, et d'employer les signes de division de la manière la plus propre à montrer les rapports qui existent entre ces parties. »

« Ponctuer, dit encore un grammairien, c'est distinguer les sens partiels qui constituent un discours et marquer la différence des degrés de subordination qui conviennent à chacun de ces sens. »

peuvent renfermer chacun plusieurs parties similaires ou non, offrant des sens partiels.

Deux sons d'une mélodie, séparés par un signe de ponctuation, ne doivent donc pas s'enchaîner, puisque entre les deux il y aura un repos plus ou moins long. De même leurs harmonies doivent rester indépendantes et ne pas s'enchaîner plus que les sons qu'elles soutiennent.

Par suite, dans une succession d'accords, d'après la ponctuation de la phrase (1), tantôt un accord s'associera avec l'accord précédent et l'accord suivant, tantôt avec l'un des deux seulement (2), tantôt enfin il pourra rester *isolé*, si la partie de la phrase ne porte que cet

(1) La clarté d'une phrase musicale et par suite son effet dépendent de la ponctuation; le compositeur doit l'indiquer le plus nettement possible, l'exécutant doit la *mettre bien en évidence*. Malheureusement la musique est assez mal outillée sous ce rapport, l'exécutant et le compositeur la négligent trop souvent. Aussi il serait à désirer, que, comme on le fait dans la déclamation, on exerçât à l'école les élèves compositeurs ou exécutants à ponctuer rapidement et à première vue une phrase quelconque, à y reconnaître les repos accidentels qu'elle peut contenir.

(2) Disposition la plus usitée.

accord (2). Nous voyons, dès lors, comment procèdera l'harmoniste. Là où il y a enchaînements d'accords ou *harmonie liée*, il choisira un accord ayant de l'affinité avec l'accord précédent; là où les accords, séparés par une virgule, ne s'influencent pas; cette affinité ne sera plus obligée. Il évitera seulement de prendre une harmonie dont la sonorité serait trop différente et blessante pour l'oreille, ou qui enlèverait à la phrase entière l'unité qui lui est nécessaire.

Quant à l'importance plus ou moins grande des signes de ponctuation, l'harmonie la traduit en variant l'équilibre de l'accord, tantôt direct, tantôt renversé.

Je vais étudier dans ce chapitre les accords se succédant les uns aux autres dans une tonalité qui ne module pas.

La question se pose ainsi : Quelles sont les conditions d'une harmonie liée, autrement dit,

(1) Très fréquemment, chez Beethoven dans ses développements, soit pour accompagner un fragment de l'idée principale soit comme effet harmonique, monosyllabique, pour ainsi dire.

comment deux accords peuvent-ils s'enchaîner?

Si, des deux accords, le second ne fait que répéter l'harmonie du premier et présente cette harmonie sous une des modifications dont elle est susceptible, il n'y a pas de difficulté.

Par exemple le premier accord est suivi de:

Un de ses renversements,

ou de :

Un fragment de cet accord, ou réciproquement, si le premier est incomplet,

ou de :

Cet accord changé de mode mineur ou majeur,

ou de :

Cet accord modifié par la sixte, susceptible dès lors de la double acception dont j'ai parlé.

Dans ces combinaisons, l'harmonie est liée sans qu'il y ait mouvement, on reste sur place.

Choisissons donc deux accords différents et voyons comment ils s'enchaînent. Deux cas.

1° Basses des deux accords en relation de

cadence et donnant à ces accords une affinité entre eux;

2° Notes de passage dans plusieurs parties entre deux accords principaux, et qui, combinées entre elles, constituent d'autres accords que j'appelle *accords de passage*, parce qu'on pourrait les supprimer, sans rien changer à la conduite générale de l'harmonie.

(A ces cas se rattachent certaines dispositions de l'harmonie : les *marches* et la *pédale*).

Examinons ces deux cas :

PREMIER CAS. — ACCORDS EN AFFINITÉ. — Dans le premier cas, il y a affinité entre les accords dont les basses, qui en sont les notes principales ou les synthèses, sont en relation decadence, c'est-à-dire à la quarte ou à la quinte.

Ainsi, si je prends *ut* comme tonalité, dans les successions suivantes (les accords indiqués par leurs basses seulement),

ut fa ut sol ut fa ut sol...

je trouve des enchaînements naturels qui produisent une harmonie liée.

Si je prends maintenant les accords de *fa* et de *sol*, il semble tout d'abord qu'il n'y a pas affinité entre eux, puisque leurs basses *fa* et *sol* ne sont pas en relation de cadence; mais, grâce à la double acception, je vois qu'on peut créer entre eux une corrélation étroite, une sorte d'affinité artificielle.

En effet on se rappelle qu'un accord mineur, pris dans la gamme majeure d'une tonalité, peut être regardé comme un accord majeur modifié dans sa quinte.

Or l'accord mineur *ré fa la* est en affinité avec l'accord de *sol*, par leurs basses *ré* et *sol* en relation de quarte. Mais cet accord étant renversé (*fa la ré*) figure l'harmonie tonale de *fa* (*fa la ut*) modifiée dans sa quinte.

L'harmonie de *fa* étant ainsi représentée par *fa la ré* (1), on pourra avoir en harmonie liée les mouvements de basses suivants :

fa sol

ut fa sol

(1) Soit immédiatement, soit successivement, *fa la ut* ayant été entendu d'abord.

Dans cette dernière succession, la quinte *ut* peut être gardée et figurer avec le *ré* (*fa la ut ré*) (1) ; il en résulte un accord mineur dissonant très dur. Mais, comme l'*ut* a été entendu dans l'harmonie précédente, cette *préparation* l'adoucit, et la présence de cette note (*ut*), en complétant l'harmonie normale de *fa* (*fa la ut*), donne à cette combinaison un caractère excessivement tonal, en même temps que sa situation dissonante dans l'accord apporte beaucoup de mouvement à cette succes-

(1) Quand cet accord est présenté à l'état direct *ré fa la ut*, il est sensiblement plus dur. En effet, la note *fa*, basse de l'harmonie tonale majeure, n'est plus à la partie grave de l'harmonie le passage d'*ut* à ce *ré* est en conséquence beaucoup moins lié. Cependant on l'emploie fréquemment sous cette forme directe, parce que les notes dissonantes, s'accusant davantage, lui donnent une grande énergie. Il figure souvent pour cette raison, dans les formules de conclusion chez les classiques.

N'oublions pas et répétons ici que l'effet particulier de cet accord consiste en ce que *ut*, tonique et note de repos, se trouve entraîné dans un mouvement dissonant d'une grande force, sans que l'on sorte de la tonalité et que l'on entende aucune sonorité étrangère à la gamme.

sion. Remarquons encore à ce propos, que *fa la ut ré*, étant accord dissonant ou de mouvement, est nécessairement suivi d'un autre, et que, par suite de la double acception et des deux harmonies qu'il renferme, cet accord peut se résoudre : soit par celui d'*ut* en affinité avec l'harmonie de *fa* qu'il contient, soit par celui de *sol*, en affinité avec l'harmonie de *ré* qu'il contient également. Quand il va sur *sol*, comme dans l'exemple ci-dessus, et ce qui a lieu le plus fréquemment, *ut* n'étant qu'à un demi-ton du *si* de l'accord de sol, devient une note à mouvement obligé ; et *fa*, dont la marche est libre, peut subsister dans l'harmonie de *sol* et provoquer une conclusion.

En complétant par la conclusion l'exemple ci-dessus, nous obtenons la succession suivante :

ut fa sol ut

qui, présentant les trois harmonies de la tonalité d'*ut* ou les trois notes tonales, est, pour cette raison, appelée par les harmonistes *grande cadence*.

Il résulte donc de ce qui précède, que les trois harmonies constitutives d'une tonalité (*ut*, *fa* et *sol* pour celles d'*ut*) ont entre elles un lien intime que la cadence même a formé ou que la double acception a fait naître. Ces relations réciproques nous ont fourni le premier moyen, qui est aussi le plus simple, pour avoir une harmonie liée.

Tel est le premier cas.

Avant d'examiner le second, je crois utile de résumer ces enchaînements d'accords dans des principes généraux, applicables à toute harmonie liée, modulante ou non :

Deux accords quelconques, dont les basses sont à la quarte ou à la quinte, ont de l'affinité entre eux, affinité plus ou moins grande, la cadence qu'ils produisent pouvant représenter une tonalité ou non ; et ils engendrent, par leur succession, un mouvement continu, propre à une harmonie liée.

L'addition d'une note entrant au moment où on frappe l'accord, ou après, pendant la tenue de celui-ci, crée une affinité de cadence vers un

accord qui sans cette note n'aurait pu s'enchaîner avec le premier.

J'arrive maintenant au second cas.

Second cas. — Accords de passage. — Dans celui-ci, il n'y a affinité entre les accords que par suite de leur caractère passager.

Deux dispositions se présentent, soumises l'une et l'autre aux mêmes règles.

1° Celle de l'harmonie *stationnaire* et *sans mouvement*, qui a lieu lorsque l'accord est le même au commencement et à la fin du groupe de notes qui forme un membre de phrase, ou une phrase.

2° Celle du *mouvement* dans l'harmonie, lorsque l'accord a changé à la fin du membre de la phrase.

Si la partie mélodique fait seule entendre des notes de passage (1), l'harmonie n'a qu'à éviter

(1) Je rappelle ici la définition des notes de passage : Les *notes de passage* remplissent les intervalles d'une *note réelle* à une autre *note réelle* du même accord ou d'un accord différent. Elles procèdent diatoniquement

les contacts durs à l'oreille; si ce n'est plus une seule partie mais plusieurs qui font entendre des notes de passage, autrement dit, si l'accompagnement vient participer au mouvement de la mélodie, le rôle de l'harmonie est de bien mettre en évidence le caractère purement passager de chaque accord. L'harmoniste acquiert alors toute liberté dans le choix des accords, il n'est plus astreint à faire succéder des harmonies dont les basses sont à la quarte ou à la quinte, et n'a pas à craindre, ces successions étant passagères, d'ôter à l'accompagnement sa cohésion nécessaire et son caractère tonal.

Toutes ces combinaisons (notes *voisines*, *chromatiques* ou *diatoniques*, *supérieures* ou *inférieures*, dans le cas d'une harmonie stationnaire; et dans l'autre, celui du mouve-

par ton ou demi-ton (notes *chromatiques*, dans ce cas). Cependant autour d'une *note réelle*, elles peuvent former comme une rosette; ex. autour de la *note réelle ut : ut ré si ut*, on les appelle notes *voisines* ; elles peuvent encore former un dessin régulier montant ou descendant : *mi fa ré mi ut ré si ut..... (ut* et *mi notes réelles).*

ment dans l'harmonie, notes résultant d'une *marche mélodique ascendante* ou *descendante* vers le dernier terme de la cadence), toutes ces combinaisons, dis-je, représenteront tantôt des accords du ton, tantôt des accords étrangers (1).

L'harmonie reste liée, le mouvement général très clair, et le sentiment de la tonalité ne se perd pas, si l'on prend soin d'observer l'une des règles suivantes qui se justifient d'elles-mêmes :

1° Laisser subsister la basse pour indiquer le mouvement général, ou l'harmonie principale.

2° Garder dans une des parties une note tonale (tonique ou dominante, surtout), si la basse fait des notes de passage se combinant avec d'autres parties.

Si aucune note tonale ne subsiste, faire entendre l'accord très rapidement.

(1) En raison de leur rôle passager, ces accords peuvent être incomplets et sont souvent privés de leur quinte, intervalle d'un emploi difficile, et cause fréquente de dureté.

3° Donner aux notes d'un mouvement obligé une résolution dans le sens prévu par l'oreille.

4° Eviter les battements produits par les contacts des notes qui forment des intervalles dissonants, les adoucir en cherchant la disposition la plus favorable (1), car, lors même que l'expression justifierait ces battements, l'oreille ne les accepterait pas.

5° Dans le cas d'une cadence, la déterminer par les deux derniers accords, pour que cette cadence soit compréhensible.
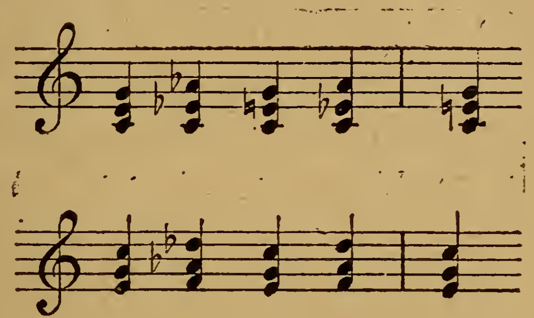
Quant aux dispositions pratiques, elles sont multiples et il serait trop long de les énumérer ici.

Voici cependant quelques exemples, le lecteur en trouvera un grand nombre en analysant une œuvre classique.

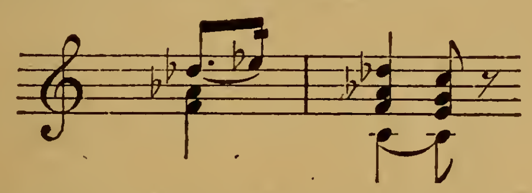
(1) Eloigner les notes, en *agrandissant* l'intervalle ou en le renversant. Ex : *ut....ré*, (neuvième) au lieu de *ut ré* (seconde); *la*♭ *fa*♯ (sixte sugmentée) au lieu de *fa*♯ *la* ♭ (tierce diminuée), dispositions beaucoup plus sonores.

Exemples d'*oscillation*, sur une harmonie stationnaire :
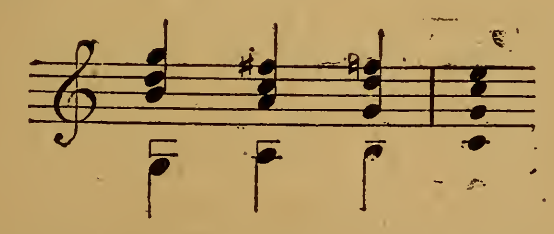
(Ton d'*ut*).



Exemple de retards multiples :
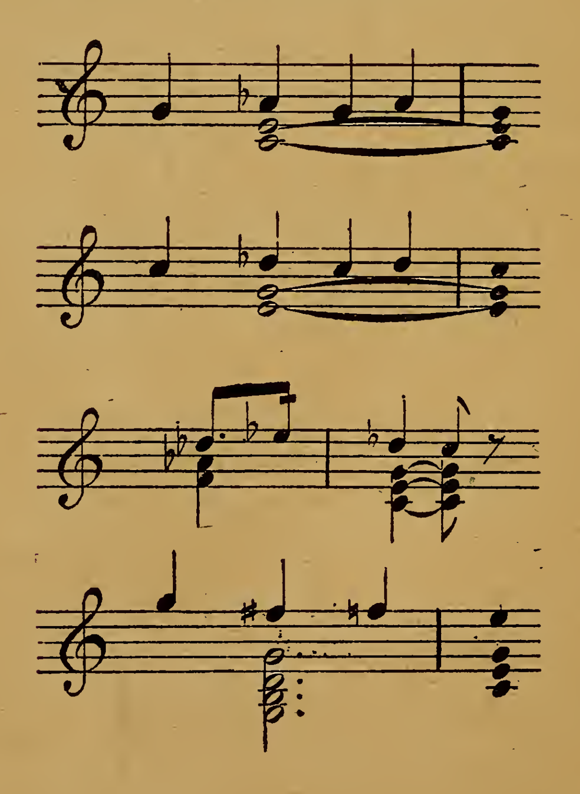


Exemple de marches ascendantes et descendantes.



Bien que des sonorités étrangères au ton figurent dans ces exemples (*ut mi* ♭ *la* ♭, *fa*

la♭ *ré*♭, *la ut fa*#), le sentiment de la tonalité persiste chez l'auditeur, parce que ces accords ne font que la traverser, et rien ne serait changé dans la conduite de l'harmonie, si ces accords sont supprimés comme ci-dessous et que la mélodie fasse entendre seule des notes de passage. L'effet musical sera seulement moins accentué et parfois plus dur :



La durée de ces successions réclame une certaine brièveté ; une trop longue étendue les rendrait fatigantes, d'un effet analogue aux phrases interminables d'un orateur prolixe. Il est évident qu'il n'y a point de règles à cet égard, c'est au compositeur à bien mesurer son mouvement harmonique. Un emploi abusif de sonorités étrangères affaiblirait également la tonalité.

Il me reste à parler de deux autres moyens de produire une harmonie liée, moyens dérivés des précédents et très usités : les *marches* et la *pédale*.

DES MARCHES. — La *marche* est une disposition symétrique de l'harmonie dont la régularité justifie des passages d'accords sans affinité entre eux, et d'un caractère vague au point de vue tonal.

Soit, par exemple, la marche suivante de la basse par quarte descendante et seconde ascendante :

ut sol la mi fa ut ré la

Ut et *sol* portent leurs harmonies naturelles, et la régularité de ce dessin conduit l'harmoniste à traiter de même les sons suivants *la* et *mi*.

La et *mi* sont, l'une tonique, l'autre dominante du ton de *la*. Seulement ces harmonies majeures : *la ut# mi*, *mi sol# si*, contrastent péniblement avec les sonorités précédentes ; l'effet ne serait pas dur avec le mode mineur : *la ut mi*, *mi sol# si*, mais si l'on ne veut pas moduler, ce que nous supposons ici, il faut recourir aux accords mineurs qui forment une cadence très vague suspendant momentanément la tonalité : *la ut mi*, *mi sol si*.

On traitera de même *ré* et *la* dans la marche. On a ainsi en harmonie liée des mouvements de seconde (*sol la*, *mi fa*, *ut ré*) impraticables dans cette harmonie sans la régularité de la marche.

Une suite de sixtes (*mi sol ut*, *fa la ré*, *sol si mi*, *la ut fa*, *si ré sol*) est considérée, suivant les cas, comme une marche ou comme une succession d'accords de passage.

Les marches permettent l'emploi des ac-

cords mineurs présentés comme tels, ainsi qu'on vient de le voir dans l'exemple précédent (*la ut mi*, *mi sol si*, *ré fa la*) (1).

Trop longues, les marches sont monotones et ressemblent à une leçon d'harmonie. Réduites à un petit nombre d'accords qui ne répètent que peu la *formule* de la marche, elles sont d'un bon effet.

De la pédale. — La *pédale* est la persistance systématique d'une note tonale (tonique ou dominante) sous une phrase mélodique dont l'accompagnement est indépendant ; et elle vient conclure avec la phrase dans l'harmonie

(1) Dans les marches, lorsque les basses sont en rapport de dominante et de tonique, abstraction faite de la tonalité, (ex : *mi la ré sol ut fa*), elles peuvent recevoir des harmonies formées des notes de la gamme à l'imitation de l'accord naturel de septième dominante, (ainsi, *mi* porterait *mi sol si ré* ; *la*, *la ut mi sol* ; *ré*, *ré fa la ut* ; *sol*, *sol si ré fa* ; *ut*, *ut mi sol si* ; *fa*, *fa la ut mi* ; chacune de ces notes étant considérée comme dominante à l'égard de la suivante) ; il faut se rappeler seulement que, ces accords étant durs, la dissonance doit être préparée.

de la tonique ou de la dominante suivant qu'elle est placée sur l'une ou l'autre (1).

La note sous dominante ne caractérisant pas assez la tonalité ne s'emploie pas comme pédale.

La pédale est généralement à la partie la plus grave comme une basse ajoutée à l'autre; parfois, mais rarement dans les parties supérieures, où elle peut gêner leurs mouvements ou se confondre avec elles (2).

Le mouvement d'une harmonie liée peut être arrêté, brisé par le compositeur, en *rompant la cadence*. Il suffit, pour cela, de faire succéder à l'accord de dominante un accord qui ne soit pas celui de la tonique. On rompt

(1) La pédale de dominante se met quelquefois à la place d'une pédale de tonique pour présenter à l'accompagnement un équilibre instable.

(2) Chez les peuples qui n'ont pas d'harmonie (chez les anciens), la pédale est un moyen rudimentaire d'accompagnement, note gardienne de la tonalité, pendant que la mélodie fait entendre ses fantaisies capricieuses, ses notes de passage, tons, demi-tons, tiers et quarts de ton fort en honneur chez les races Asiatiques.

la cadence pour interrompre la phrase, pour la prolonger, ou bien encore pour ôter dans le cours de la phrase, à une suite d'harmonie, un caractère suspensif inopportun. Nombre d'accords peuvent être employés à cet usage; si l'on entend rester dans la tonalité (1) et non moduler, on remplace le mouvement conclusif par ex. : *sol ut*, par *sol la*, *la* portant l'accord mineur *la ut mi*, où la présence de la note tonale *ut* conserve le sentiment de la tonalité dans laquelle se meut la mélodie.

J'ai montré dans les pages précédentes quels sont les procédés d'une harmonie liée ; je n'ai rien à dire du cas où les accords ne s'influençant pas, séparés qu'ils sont par une virgule, un signe de ponctuation quelconque, ne doivent pas s'enchaîner. En évitant des sauts

(1) On peut se contenter de renverser l'accord de tonique qui devient alors inapte à conclure, mais ce n'est pas là, à proprement parler, faire une cadence rompue.

Exemple : *Sol mi*, *mi* portant *mi sol ut*.

trop brusques, des mouvements maladroits dans l'harmonie, en utilisant les notes communes, on effectuera facilement ces passages, et on donnera à la phrase entière l'unité qui lui est nécessaire. Moins le signe de ponctuation sera important, plus on devra veiller à la régularité et à la bonne conduite de l'harmonie. Je poserai, d'ailleurs, dans un chapitre suivant, quelques règles concernant ces passages, règles toutes d'orthographe musicale, pour ainsi dire.

Pour me résumer, le compositeur a à sa disposition plusieurs moyens de lier l'harmonie :

Accords en affinité dont les basses sont à la quarte ou à la quinte par leurs relations de cadence, ou grâce à la modification par la sixte;

Accords en affinité par leur caractère passager entre les accords fondamentaux, différents ou non, d'un membre de phrase;

Marches.

Pédale.

Toutes ces règles sont fondées sur l'*importance des notes tonales*, ou points fixes, appelées autrefois cordes stables.

Le mode majeur, qui revêt ces notes de leurs harmonies naturelles, asseoit le mieux et précise le ton. L'emploi, dans ce mode, des harmonies mineures — *ré fa la*..... — ne change pas la gamme et ne fait que donner à ces notes une teinte vague qu'on trouve fréquemment dans la musique du moyen âge.

Le mode mineur apporte à la tonalité une expression bien différente de celle du mode majeur.

Les altérations mélodiques, pratiquées dans les accords, viennent modifier momentanément la gamme et rappellent certains modes anciens.

Enfin, quelles que soient les combinaisons employées, les cadences tonales accomplissent leurs mouvements ; certaines altérations, cer-

taines notes de passage combinées entre elles figurent des accords étrangers à ce ton, mais, comme leur résolution se fait dans le sens de la tonalité établie, l'harmonie conserve son caractère tonal.

CHAPITRE VIII

DES RENVERSEMENTS DES ACCORDS AU POINT DE VUE DE LA TONALITÉ

Le *renversement* de l'accord, ainsi que je l'ai dit, consiste dans la modification apportée à son *équilibre*.

Lorsque l'accord est direct, que le son générateur est à la partie la plus grave de l'harmonie, à la basse, son équilibre est parfait et représente l'état de repos (1).

(1) La disposition la plus sonore de cet accord est celle qui reproduit l'arrangement des intervalles dans la série harmonique : grands intervalles (octaves) au grave, intervalles moyens et petits dans les régions moyenne et supérieure (quintes, quartes, tierces et secondes).

Il n'en est pas de même lorsque le son générateur se trouve dans les parties supérieures et que la basse fait avec ce son une sixte (*mi sol ut*), ou une quarte (*sol ut mi*). L'équilibre est modifié et n'exprime plus le repos.

Il est facile de déterminer le caractère de ces renversements par la tonalité où ces accords se trouvent.

Premiers renversements : renversements de sixte. — Les premiers renversements des accords consonants (*renversements de sixte*), sont, pour la tonalité d'*ut*, représentée par ses trois harmonies tonales :

mi sol ut, — *la ut fa*, — *si ré sol.*

Ils permettent de mettre à la basse *mi*, *la* et *si*, notes qui ne sont pas susceptibles d'harmonies tonales, n'étant pas des notes fondamentales de la tonalité.

D'ailleurs, le *si* ne porte que la quinte dimi-

nuée (*si fa*) ce qui ne constitue pas un accord, mais un simple fragment d'accord (de septième de dominante, *sol si ré fa*). Quant au *mi* et au *la*, ces sons ne portent la quinte juste (*mi si* — *la mi*) que dans des cas exceptionnels, là où il y a incertitude tonale (comme dans les *marches*), ou arrêt du mouvement tonal (*cadences rompues*).

La sixte sur ces trois sons a donc sa raison d'être au point de vue de la tonalité.

Dans ces renversements on ne double pas la basse aux parties supérieures, car celle-ci ne se distinguant plus suffisamment des autres parties où elle se trouve répétée, le renversement de sixte ne serait plus justifié et son emploi paraîtrait inutile.

Pour cette raison, en règle générale, on ne double pas la basse dans les renversements. Néanmoins cette règle n'est pas absolue. Lorsque les parties exécutent un mouvement franc et clair, il est permis de n'en point tenir compte, mais ce cas est tout à fait exceptionnel.

SECONDS RENVERSEMENTS : RENVERSEMENTS DE SIXTE ET QUARTE. — Les seconds renversements (*renversements de sixte et quarte*) ont un caractère absolument différent.

Ces renversements sont, toujours pour le ton d'*ut* :

sol ut mi — *ut fa la* — *ré sol si*.

Etudions d'abord les deux premiers : *sol ut mi*, — *ut fa la*.

Dans ces renversements, *sol ut mi* et *ut fa la* viennent prendre la place des harmonies normales, *sol si ré*, et *ut mi sol*; mais, pour que l'oreille soit satisfaite, on fait suivre ces renversements des harmonies normales correspondantes qu'ils ont paru seulement *retarder*.

Ainsi *sol ut mi* est suivi de *sol si ré*,
ut fa la — *ut mi sol*;

A moins toutefois que ces accords n'aient

qu'un rôle passager et que les notes *sol* et *ut* soient *notes de passage*, comme dans les exemples suivants :

	fa	*mi*	*la.*		*ut*	*si*	*mi.*
1.	*ut*	—	—	2.	*sol*	—	—
	la	*sol*	*fa*		*mi*	*ré*	*ut.*

Abordons le renversement de la dominante *ré sol si*. Ici *ré sol si* ne prend plus la place d'une harmonie normale, car *ré* n'est pas une note tonale et cet accord ne peut être traité comme un retard ; mais, comme *ré* est la dominante de *sol*, ton très voisin d'*ut*, l'emploi *ré sol si* fait prévoir une modulation vers le ton de *sol*. Nous rentrons alors dans le premier cas.

Si ce même accord, au lieu d'être consonant, est dissonant, *ré fa sol si*, ce renversement de sixte et quarte ne va pas vers le ton de *sol*, mais se résout sur *ut* par la force même de la dissonance et du mouvement qu'elle annonce.

RENVERSEMENTS DES ACCORDS DISSONANTS. — Quant aux renversements de l'accord dissonant en général, ils n'intéressent jamais l'équilibre, puisque cet accord est tout de mouvement : je n'ai donc rien à en dire (1).

RÉSUMÉ. — En résumé, les différentes dispositions d'un accord consonant sont classées ainsi au point de vue de l'*équilibre* :

1° *Accord direct* (*ut mi sol*) : Equilibre parfait, propre à la conclusion, au repos définitif.

2° *Renversement de sixte* (*mi sol ut*) : Equilibre satisfaisant, mais insuffisant pour la conclusion, repos accidentel.

(1) On peut toutefois établir au milieu du mouvement de la dissonance quelque repos, mais qui n'offre pas de caractère de stabilité.

3° *Renversement de sixte et quarte* (*sol ut mi*) :

Equilibre détruit, mouvement amené et prévu par l'oreille.

CHAPITRE IX

DES DIFFÉRENTES DISPOSITIONS D'UNE CADENCE ET DE LEUR EMPLOI

Les moyens de représenter une cadence sont des plus nombreux; les uns sont élémentaires, les autres, plus compliqués.

Quand on veut faire la cadence franche, on emploie les deux accords qui la composent sous leur forme la plus simple.

Pour conclure, on ne les renverse ni l'un ni l'autre.

Dans le cours d'une phrase, ou à la fin de chaque membre provisoire de cette phrase, les renversements permettent de présenter des états d'équilibre en rapport avec l'importance

des signes de ponctuation. C'est aussi, pour le compositeur, la faculté de prendre, entre plusieurs dispositions, celle qui produit le plus de sonorité entre les parties extrêmes. Les quintes sont à éviter entre ces parties, parce qu'elles représentent l'état de repos.

J'arrive maintenant à l'effet produit sur la cadence par les modifications des accords autres que les renversements.

Ces modifications rendent les accords plus ou moins vagues, et par conséquent la synthèse plus difficile sur la note tonale qui est leur basse ; elles tendent donc à affaiblir le mouvement de la cadence. Deux accords mineurs, représentant une cadence, lui donnent peu de force : c'est pour cette raison qu'on n'emploie pas complètement en mineur le mouvement *fa ut* de la *cadence plagale*. Si *fa* peut avoir une harmonie mineure (*fa la* ♭ *ut*), *ut* garde son accord majeur (*ut mi sol*).

Pour qu'une cadence reste reconnaissable, il faut que, si l'un de ses deux termes a été modifié par la sixte, l'autre conserve son har-

monie simple ; et en outre, cette modification ne doit pas porter sur le terme le plus important de la cadence, au point de vue du sens.

La modification par la sixte se fait principalement sur le *fa*, la moins importante des notes tonales, et donne lieu à des combinaisons variées ; *fa la ré*, *fa la*♭ *ré*, *fa la*♭ *ré*♭, avec ou sans la quinte *ut* (1).

La tonique *ut* porte, selon le mode, son harmonie normale, majeure ou mineure (*ut mi sol*, ou *ut mi*♭ *sol*) qui peut être remplacée par *la ut mi* ou *la*♭ *ut mi*♭ en certains cas. Ces dernières harmonies rompront la cadence ; elles peuvent aussi figurer sur le premier terme d'une cadence à la dominante (cadence suspensive) où elles remplacent l'harmonie normale de la tonique.

La dominante *sol*, en cette qualité, devant porter les attractions tonales, n'est pas suscep-

(1) Et, avec des altérations descendantes et ascendantes, combinées entre elles, du *fa*, du *ré* et du *la* : *la*♭ *ut ré* ♯ (ou *mi* ♭) *fa* ♯, présentée habituellement sous ce renversement.

tible d'être modifiée dans son harmonie, car son caractère serait détruit ; mais cette harmonie peut être retardée par l'accord d'*ut* dans son renversement de sixte et quarte (*sol ut mi* ou *sol ut mi*♭) qui — on le sait — la fait pressentir. Cet accord intercalaire, étant en affinité avec ceux de *fa* et de *sol* permet le passage en harmonie liée de *fa* à *sol* (*fa* — *sol*) sans introduire dans l'accord de *fa*, la sixte *ré*. De plus cet accord présente une grande utilité par son caractère tonal, lorsque le premier terme d'une cadence est représenté par des accords vagues : *la ut mi*, *la*♭ *ut mi*♭; et il est très usité enfin, pour annoncer une cadence conclusive, *sol ut*.

En résumé :

1° Dans la cadence conclusive, point de modifications.

2° Dans les autres cadences, modifications possibles sur le premier ou le second terme, jamais sur les deux à la fois. Dans celles d'*ut* et de *fa*,

ut porte son harmonie normale, *fa* est modifiable. Dans celle à la dominante, le premier terme est seul susceptible de plusieurs harmonies.

Cette dernière cadence offre une disposition spéciale qu'on ne peut passer sous silence et par laquelle je terminerai ce chapitre.

La dominante tonique passagère.—Dans toute cadence à la dominante, le caractère de la dominante est réel, mais on peut exceptionnellement lui attribuer un rôle de *tonique passagère* ; il suffit pour cela de faire précéder l'harmonie de la dominante d'une harmonie qui a joué, à son tour, le rôle de dominante ; cette *nouvelle dominante* n'est plus à la quinte mais à la quarte et devient la basse de l'harmonie du premier terme de la cadence.

Ex. : *sol si ré* précédé d'accords ayant *ré* pour basse, soit *ré fa la*, soit *ré fa ♯ la*; *sol*, dominante, devient *tonique passagère*, et *ré* est *nouvelle dominante*.

Dans ces deux harmonies, la cadence est conclusive, mais vague dans la première, précise dans la seconde où — ce qu'il faut noter — on a modulé. Cependant, dans une tonalité bien établie, dans une mélodie franchement tonale, le *fa* ♯ ne fait qu'accentuer la cadence, sans établir *sol* comme tonique ; et enfin, si on veut écarter entièrement tout sentiment de modulation, il faut sous-entendre la basse *ré* et n'employer que des accords vagues, incomplets ou altérés, comme *fa* ♯ *la ut mi*♭, ou mieux encore *la* ♭ *ut mi* ♭ *fa* ♯.

CHAPITRE X

FAUTES D'HARMONIE

La composition musicale contient un certain nombre de règles qui ont pour but de donner aux différentes parties de l'harmonie la marche la plus facile et la plus satisfaisante à l'oreille. Ces règles, à quelques exceptions près, doivent être strictement observées, pour ne pas commettre de *fautes d'harmonie.*

J'étudierai d'abord celles dont je n'ai point eu occasion de parler jusqu'ici dans cet ouvrage, et qui sont relatives aux *suites d'octaves, de quintes, de quartes* et aux *fausses relations.*

Octaves défendues. — Les octaves sont défendues, parce que deux parties marchant à l'octave se confondent en une seule, ce qui produit un amoindrissement dans l'harmonie, une sorte de vide qu'il faut éviter.

C'est surtout entre les parties extrêmes, parties aiguë et basse, celles qui frappent le plus l'oreille, que les octaves font mauvais effet, apprauvrissent et même annulent l'harmonie.

Entre les autres parties, la règle est moins rigoureuse. Ainsi, à l'orchestre, une partie est souvent confiée à plusieurs instruments, qui la traitent chacun à sa façon et selon sa nature, qui l'abandonnent et la reprennent, ce qui amène forcément des octaves.

Quintes défendues. — Faire marcher deux parties à la quinte l'une de l'autre, autrement dit, faire succéder deux quintes, c'est produire une impression dure sur l'oreille, c'est commettre une faute.

La quinte accuse fortement l'accord, dont

elle est l'intervalle constitutif par excellence.

La quinte représente l'état direct et caractérise par conséquent l'état de repos.

Ces deux raisons font rejeter comme défectueuse la succession suivante :

sol ut
ut fa

où, malgré l'affinité des accords, il n'y a pas de mouvement dans l'harmonie, puisque les deux quintes n'expriment que deux repos successifs ;

Comme plus défectueuse encore la succession que voici :

sol la
ut ré

où, de plus, les quintes accusent des accords sans affinité.

Les quintes, très dures dans les parties extrêmes, le sont moins dans les parties inter-

médiaires, mais là encore il faut les éviter, car elles ne cessent pas d'être entendues et elles seraient absolument proscrites si elles représentaient une succession d'accords vicieuse dans une harmonie liée.

On doit également s'en défendre, dans une phrase, quand une virgule les sépare, qu'elles ne font pas partie du même membre de phrase, et que par conséquent les accords ne s'enchaînent pas, par la raison déjà dite que la quinte, intervalle de repos, est impropre à représenter le mouvement nécessaire à une phrase.

C'est précisément de ce caractère de repos que s'est admirablement servi Rossini, quand, au commencement du deuxième acte de Guillaume Tell, il a mis dans le petit chœur (en *sol*) à la cantonnade, une suite de quintes descendantes disposées en marche.

Ici, dans cette phrase religieuse et reposée, les quintes ne sont plus dures et l'ensemble en tire une grande suavité. En effet, pouvait-on mieux traduire que par une succession d'intervalles de repos, la lente disparition du jour et

le calme de la nature aux approches de la nuit (1)!

QUARTES. — La quarte ne représente pas l'état direct et par suite ne caractérise pas l'état d'équilibre ou de repos.

On admettra donc la succession suivante de sixtes, considérée comme une marche ou comme une suite d'accords de passage.

ut	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*
sol	*la*	*si*	*ut*	*ré*
mi	*fa*	*sol*	*la*	*si*

suite représentant une progression ascendante de renversements de sixtes.

Mais la quarte ne peut être en évidence sur la basse, car, si la basse marchait en quarte avec une autre partie, on obtiendrait alors une

(1) Il faut remarquer que chaque accord caractérise un membre de phrase « voici la nuit » et que par suite chaque quinte est séparée par une virgule.

suite de renversements de sixtes et quartes qui n'aurait aucun sens et serait ainsi fautive.

Ex. : *mi fa sol la*
ut ré mi fa
sol la si ut

ou bien encore (sans progression) ;

mi la
ut fa
sol ut

Fausses relations. — Il y a *fausse relation*, quand l'altération d'une note ne se trouve pas dans la partie qui vient de faire entendre cette note non altérée. Ainsi, quand on a entendu dans une partie *fa* ♯ et qu'on entend ensuite le *fa* ♮ dans une autre, il y a là fausse relation, manque de lien dans l'harmonie. Il eût été plus logique et plus simple que la partie qui a fait *fa* ♯ descendit par un demi-ton sur le *fa* ♮.

Les fausses relations sont très sensibles et

très dures en harmonie liée, où tout doit être ordonné avec soin. Elles le sont moins entre accords qui ne se lient pas, dans une succession de cadences modulantes, par exemple.

Il n'y a pas fausse relation, quand la note qui va être altérée se trouve doublée ou répétée dans plusieurs parties et qu'une seule de ces parties fait l'altération descendante. Il ne peut du reste en être autrement, car les parties, en suivant la même marche, feraient des octaves.

RÉSOLUTION DES ACCORDS DISSONANTS. — Quant aux règles de résolution des accords dissonants, qui font descendre la dissonance et monter la sensible, j'en ai donné la raison en traitant de la cadence conclusive, raison fondée — on se le rappelle — sur l'attraction du demi-ton. Ces règles sont les mêmes pour le mode mineur auquel s'applique, par motif d'analogie, tout ce qui concerne le mode majeur. Dans la cadence *sol ut* en mode mineur, *fa* descendra d'un ton sur *mi* ♭

Préparation de la dissonance. — J'ai parlé également de la préparation de la dissonance, comme moyen de l'adoucir. Je rappellerai seulement ici que l'on prépare la dissonance des accords mineurs dissonants, afin d'atténuer le contact des doubles harmonies que ces accords représentent.

Ut dans *ré fa la ut*, *sol* dans *la ut mi sol* (1).

On n'a pas besoin de préparer la dissonance dans les accords dissonants naturels, parce que ceux-ci, portant des attractions tonales, font prévoir un mouvement d'une tonalité.

Ainsi on n'a pas besoin de préparer le *fa*, dans *sol si ré fa*.

Cependant il faut préparer la neuvième majeure (*la*, dans *sol si ré fa la* et surtout l'accord incomplet vague *si ré fa la*), à cause de la dureté de la quinte *ré la*, que ces accords contiennent; mais la préparation n'est pas exigée pour les accords qui passent rapidement.

(1) De même, dans les combinaisons suivantes indiquant deux harmonies : *ut mi sol si*, *fa la ut mi*.

On prépare enfin les retards mélodiques, pour soutenir leur durée, ou pour leur donner plus de douceur quand ils sont dissonants.

La préparation, en effet, n'est qu'un mode d'emploi de la note commune, si utile pour l'enchaînement de l'harmonie.

Les fautes d'harmonie se résument donc à l'emploi des octaves, quintes, quartes et fausses relations, et à l'inobservation des différentes règles relatives à la préparation et à la résolution des dissonances.

CHAPITRE XI

DES MODULATIONS

Moduler, c'est faire des successions de cadences tonales appartenant à des tonalités différentes.

On module pour faire entendre une nouvelle idée dans un nouveau ton, afin qu'une sonorité différente contribue à rendre cette idée plus distincte de la précédente.

On module dans une phrase quand on veut accentuer par une nouvelle sonorité quelques parties ou membres de phrase, mais on revient dans le ton primitif pour y conclure avec la fin de la phrase.

Le caractère d'une modulation est donc tantôt *définitif*, tantôt *transitoire*.

Pour que la modulation paraisse *définitive*, il faut que les nouvelles notes tonales soient bien déterminées et fixées dans leurs fonctions ; pour qu'elle soit *transitoire*, il faut que les nouvelles notes tonales ne paraissent pas avoir déplacé définitivement à leur profit la tonique et la dominante primitives ; de la sorte, le sentiment de l'ancienne tonalité sera gardé et un retour à cette tonalité sera prévu.

L'effet d'une modulation dépend de l'éloignement des tons, et de la manière dont elle a été opérée, c'est-à-dire du passage plus ou moins sensible des deux tonalités.

La modulation, quel que soit le moyen employé, doit être franche, la tonalité nouvelle, annoncée nettement par ses accords caractéristiques.

De même, le passage modulant, si long qu'il soit, ne doit pas contenir des cadences tonales appartenant à des tonalités qu'il est inutile de faire entendre, de peur d'égarer l'auditeur sur

le but de la modulation et de ne produire que de la confusion.

Quant à l'opportunité d'une modulation, c'est affaire de goût, quelquefois de caprice, mais c'est avant tout l'*expression* qui la justifie.

Etudions ces différents points.

Relations des tons : tons voisins. — Je déterminerai tout d'abord le principe de relation des tons : cela est facile par la comparaison des gammes et des accords fondamentaux.

Si les gammes ne diffèrent que d'une note, d'un *accident*, les tons sont très voisins. Leur affinité diminue en proportion du nombre d'accidents qu'elles renferment et du décompte ou même de l'absence de notes tonales dans la nouvelle gamme qui pourraient servir de lien.

Si j'applique ce principe, en prenant pour point de départ le ton d'*ut*, je trouve :

Que dans les tons de *sol* majeur et de *fa* majeur, les gammes ne diffèrent que d'un ac-

cident (*fa* # pour *sol*, — *si* ♭ pour *fa*), et qu'il y a des notes tonales communes (*ut* et *sol*, pour *sol*; — *ut* et *fa* pour *fa*). Donc les tons de *sol* et de *fa* sont très voisins du ton d'*ut*.

Vient ensuite :

Le ton de *la mineur* dont la gamme ne diffère également que d'un accident *sol* # et dont les harmonies de tonique et de sous-dominante, *la* et *ré*, représentent en *ut* des accords mineurs ou les harmonies tonales d'*ut* et de *fa* modifiées par la sixte.

Les tons de *fa*, *sol* et *la mineur* sont appelés *tons relatifs* d'*ut*.

Dans les autres tons, les gammes diffèrent de plus d'un accident par rapport à la gamme d'*ut*, et la modulation aura alors à se préoccuper principalement des notes tonales et de la différence des harmonies.

Ré mineur devient un ton assez voisin du ton d'*ut*, parce que son accord de tonique (*ré fa la*) est, en *ut*, l'harmonie tonale de *fa* modifiée ou un accord mineur.

Mi mineur est dans les mêmes conditions, à un degré déjà moindre, car son harmonie de tonique (*mi sol si*) correspond à l'harmonie de dominante *sol* modifiée, accord peu usité — on le sait.

Tels sont les *tons voisins* d'*ut*.

On trouvera dans les traités d'harmonie de longs détails sur les relations des tons, relations établies sur le nombre de *tons intermédiaires*, qu'il faut supposer pour relier deux tons donnés, en procédant par les tons successivement voisins. Dans ces traités, c'est sur ces tons intermédiaires que sont fondées les règles de modulation.

Mais, à vrai dire, si l'on passe pour aller d'un ton à un autre, par des tons intermédiaires, on fait non pas une, mais plusieurs modulations. Ainsi, pour aller d'*ut majeur* en *la majeur*, si l'on passait par les tons successivement voisins, on ne modulerait pas d'*ut* en *la*, mais d'*ut* à *sol*, *sol* à *ré*, *ré* à *la*, ce qui constituerait une série de modulations. Ce n'est donc plus une modulation *unique*, mais

multiple, ce qui est bien différent et n'amène pas les mêmes effets (1).

DES MOYENS DE MODULATIONS. — Etudions maintenant les moyens de moduler.

J'ai dit plus haut que le passage d'une tonalité à une autre est plus ou moins brusque, plus ou moins sensible. Il y a là deux effets bien distincts, auxquels correspondent des procédés entièrement opposés.

Qu'on me permette pour expliquer cette matière essentiellement délicate, de débuter par une comparaison.

La tonalité est à l'oreille — à peu de chose près — ce que la couleur est à l'œil.

Au point de vue de la sensation, une réunion de sonorités ou de systèmes de sonorités est analogue à une réunion de couleurs (2).

D'un côté, il y a contact de sonorités, de l'autre, contact de couleurs.

(1) Je ne fais pas figurer ici *ut mineur*, simple changement de mode et non une tonalité différente d'*ut*.

(2) Dans cette comparaison, mon intention n'est pas de rechercher quelles sont les couleurs qui corres-

Quand les tonalités s'affirment franchement l'une à côté de l'autre, l'effet produit est semblable à celui de deux couleurs nettement délimitées qui seraient juxtaposées.

Quand, au contraire, le passage des deux tons est presque insensible, l'impression qu'on en reçoit est celle qu'on éprouve devant deux couleurs ne se touchant qu'après avoir été fondues ensemble par une série de nuances, de dégradations successives, telles que les présente le spectre solaire, dont les couleurs passent insensiblement de l'une à l'autre; telles encore que les colorations d'un ciel couchant, dont les bandes rouges vont se perdre dans l'azur du ciel, sans que nous percevions d'autres couleurs que ce rouge et ce bleu, quelquefois très intenses aux parties opposées.

Si on m'a bien compris, on pourra juger des

pondent aux tonalités; il n'y a pas lieu de chercher à associer deux sortes de phénomènes absolument distincts. Je veux simplement montrer l'analogie entre certains effets.

difficultés sérieuses qu'offrent les modulations.

Evidemment, avec quelque pratique, il est aisé de juxtaposer sans heurt deux couleurs différentes ; mais quelle main expérimentée ne faut-il pas pour fondre les couleurs comme dans le spectre solaire, ou pour arriver à reproduire l'aspect varié, les teintes complexes et délicates du ciel au coucher ou au lever du soleil !

Ainsi des modulations.

Leur apparition, leur enchaînement, les sonorités qu'elles apportent dans d'autres sonorités, ce qui en un mot constitue en peinture les *tons rompus*, tout cela exige une sûreté de main, un tact, un ordre extrêmes ! Ces modulations sont pour ainsi dire le domaine du génie ; il n'est pas donné à chacun de s'en servir sans danger. Celles qui ne sont que de simples transitions ne présentent pas ces difficultés et sans doute, pour ce motif, sont beaucoup plus usitées que les autres, modulations véritables (1).

(1) Ces modulations véritables sont relativement récentes, et certaines n'apparaissent que dans les œuvres

Etudions les deux procédés.

1° Cas de transition : contact franc des deux systèmes de sonorité.

Pour les tons voisins, la modulation est des plus faciles et consiste à faire succéder simplement les nouvelles cadences tonales.

Pour les tons éloignés, l'effet est différent ; une modulation brusque risque d'être dure. Fût-elle justifiée par le sentiment qu'elle a voulu dépeindre, il y a là une impression matérielle désagréable sur l'oreille, que le compositeur n'est pas maître d'empêcher et dont il doit tenir compte.

En effet, dans une tonalité établie, l'oreille est *accordée* à cette tonalité, et ses fibres nerveuses vibrent suivant l'impulsion ryth-

les plus élevées de l'art. Beethoven les a traitées avec une supériorité restée sans égale.

De même les primitifs en peinture ne présentent que des couleurs franches, nettement délimitées, sans dégradation et sans influence réciproque.

mée des cadences tonales ; mais, si elle est transportée tout à coup dans des sonorités différentes, elle est blessée par ce système de vibrations nouvelles qui vient se substituer violemment à un autre.

Cependant cette transition peut s'opérer avec certaines précautions : s'il y a une note commune importante entre l'accord du ton primitif et celui du nouveau ton ; si les parties n'ont qu'un petit intervalle à franchir.

Il subsiste alors un point de repère pour l'oreille, le mouvement n'atteint pas toutes les fibres à la fois, on ne leur impose qu'un léger effort, qui leur est facile en raison de leur élasticité.

Voici quelques exemples :

1° Une pause ;

2° Une note prolongée (1) ;

(1) Dernier morceau du Trio en *ut mineur*, op. 1 de Beethoven.

Le *fa* prolongé, tenu au violon, relie par une simple transition les deux tons de *fa majeur* et de *ré* ♭ *majeur*.

3° Une suite de notes chromatique, quelquefois diatonique, dans une partie ;

4° Une cadence rompue par la tonique ou la dominante du nouveau ton ;

2° *Cas de modulation : enchaînement des deux tons. Passage presque insensible.*

Tons voisins : pas de difficultés réelles. A cause des harmonies communes, il est facile d'enchaîner l'accord modulant avec un accord de ton primitif (1).

Tons non voisins : l'enchaînement des accords est tantôt possible par un changement de mode, par une modification par la sixte altérée ou non..... tantôt impraticable, mais dans le cas de possibilité, cet enchaînement doit éviter l'arrivée trop précipitée des nouvelles sonorités.

(1) Ex : il suffit d'introduire, pour passer d'*ut* en *fa*, le *si* ♭ dans l'accord de tonique primitif qui devient accord de 7me de dominante de *fa*.

D'*ut* en *sol*, le *fa* ♯ dans l'accord de sous-dominante d'ut (modifié) *fa la ré* ou *fa la ut ré*, devenant accord de 7me de dominante de *sol*.

D'*ut* en *la mineur*, le *sol* ♯ dans l'harmonie de domi-

Pour cela, il faut d'une manière générale :

Faire oublier le ton primitif, préparer l'arrivée du nouveau, ne donner à l'auditeur le sentiment d'aucune tonalité intermédiaire, pour que la modulation reste unique.

Toutes ces conditions se trouvent remplies par les procédés suivants :

1° Altérer les anciennes notes tonales, détruire les anciennes attractions ou notes à mouvement obligé.

2° Employer des accords mineurs, incomplets, altérés, sans quinte juste, combinaisons

nante d'*ut*, *sol si ré fa*, devenant fragment de l'harmonie dissonante de la dominante de *la mineur*.

D'*ut* en *ré mineur*, l'*ut* ♯ soit dans *la ut mi* accord mineur, soit dans *ut mi sol*, ce qui fait, dans les deux cas, l'harmonie de la dominante de *ré*, complète ou fragmentée.

Tous ces accords s'enchaînent bien, la modulation se présente comme altération d'une note de l'accord.

Remarquer dans les deux dernières modulations l'emploi des accords incomplets, vagues, *sol* ♯ *si ré fa*, et *ut* ♯ *mi sol*, ce qui rend le passage très doux à entendre.

vagues en un mot qui n'accusent pas franchement un accord (1).

(L'absence de la quinte donne plus d'aisance dans le mouvement des parties).

3° Ne pas donner à un accord caractéristique d'un ton intermédiaire, quand il se présente, sa résolution vers ce ton, mais rompre la cadence.

4° Préparer l'arrivée du nouveau ton en introduisant peu à peu ses notes tonales, ou ses attractions tonales, dans ces combinaisons où l'on terminera par un accord caractéristique du ton nouveau, afin que la modulation soit franche.

5° Employer de préférence peu d'accords, mais éviter une succession trop rapide.

Il résulte alors une suite d'accords qui ne présentent *aucune cadence* jusqu'à l'arrivée

(1) C'est pour cette raison que l'on emploie fréquemment les trois accords de septième diminuée *fa* ♯ *la ut mi* ♭, *sol* ♯ *si ré fa*, *ut* ♯ *mi sol si* ♭, accords vagues et modulants par excellence par leurs tendance multiples.

du nouveau ton et ne sont que *des accords de passage*. Tous ces procédés offrent un grand nombre de moyens variés au compositeur; mais celui-ci, quelque liberté qui lui soit laissée, doit veiller à ce que les parties soient intimement reliées, aient une marche mélodique dans les extrêmes surtout, et à cet effet il aura soin de multiplier les attractions du demi-ton, c'est-à-dire les notes à mouvement obligé, cet élément de cohésion si considérable en harmonie (1).

Quant à la durée du passage, elle dépend d'une nécessité quelconque (p. ex.: au théâtre, modification de situation ou de sentiment) ou du caprice du compositeur, lorsque celui-ci n'est assujetti à aucune obligation (morceau symphonique). C'est dans ces passages que Beethoven a montré à quel point il possédait le génie de l'harmonie. Chez lui, point d'obs-

(1) Des passages semblables se rencontrent quelque fois dans une tonalité fixe, sans que l'on ait pour but une modulation, il n'y a là qu'un trouble momentané apporté.

curité, de confusion, écueils si fréquents de ces sortes de modulations; quelque long que soit le chemin qu'il parcourt, jamais il ne marche au hasard, et il a toujours présent à l'esprit le but vers lequel il se dirige.

J'ai parlé plus haut de la préparation du nouveau ton et j'ai indiqué différentes manières d'y parvenir qui rendent vague et incertain le sentiment de la tonalité primitive, quelquefois le détruisent. Toutefois on peut faire pressentir l'arrivée du nouveau ton, dans l'ancienne tonalité même, dont le sentiment est resté intact : le génie de Beethoven s'y est complu et en a le premier peut-être — tiré le plus grand effet.

Voici comment il s'y est pris :

Comme deux tonalités ne peuvent subsister en même temps dans une phrase, l'une des deux dominera nécessairement l'autre; le maître, dans la tonalité établie qu'il a conservée naturellement, introduit ces nouveaux éléments qu'il a traités comme des altérations

mélodiques, en laissant dans ces accords altérés des notes tonales, gardiennes de la tonalité primitive. J'ai du reste parlé de ces modifications des accords et dit qu'elles étaient possibles dans une tonalité, sans en sortir. De la sorte, au moment où la modulation se fait réellement, le nouveau ton dont on a entendu quelques-unes de ces sonorités caractéristiques, arrive sans la moindre secousse et très naturellement (1).

Ce procédé peut être formulé ainsi d'une façon générale :

Préparer la nouvelle tonalité en faisant entendre ses accidents caractéristiques dans des combinaisons d'accords de passage, ou qui modifient simplement l'harmonie des cadences tonales sans en altérer le sens.

INFLUENCE DE LA PONCTUATION DE LA PHRASE SUR LE CHOIX DES MOYENS DE MODU-

(1) Ex : dans la première phrase du trio du menuet de la Sonate pour piano seul, op. 31 de Beethoven ; trio qui a servi de thème à de très remarquables variations de piano de M. Camille Saint-Saëns.

LER. — Cherchons maintenant quelle influence la ponctuation d'une phrase exerce sur le choix des moyens de modulation.

Il suffit, pour cela, de chercher à quel endroit se fait la modulation, si elle a lieu après un signe de ponctuation, ou en harmonie liée, dans un même membre de phrase.

Après un signe de ponctuation, on pourra employer tel moyen que l'on voudra, les transitions. Celles-ci conviennent beaucoup moins à l'harmonie liée, parce que, malgré la force de la modulation qui entraîne la phrase, elles ont une tendance à briser, à morceler la phrase. Donc, bien qu'on en trouve de fréquents exemples dans la musique, l'emploi de la transition, sans enchaînement des accords, doit être considéré comme exceptionnel en harmonie liée. A celle-ci appartiennent les modulations *fondues*, et celles par cadences rompues, d'un effet particulier.

Lorsqu'il s'est établi dans une phrase en harmonie liée un rythme qui fait que les

accords s'associent de deux en deux (1), la modulation doit suivre ce rythme, et ne l'interrompre, en présentant son accord modulant à la place de l'accord de l'ancien ton, que si l'on veut faire une cadence rompue : autrement le rythme est brisé, ce qui est mauvais.

Du caractère passager ou définitif des modulations. — Il me reste à traiter du caractère passager ou définitif des modulations et à présenter quelques considérations générales.

J'ai déjà dit, au début de ce chapitre, ce qu'on entendait par modulation passagère ou définitive.

Dans la modulation passagère, on abandonne le ton pour passer à un autre ou revenir au ton primitif, aussitôt la cadence tonale entendue, cadence établie d'une manière suffisamment claire, mais sans lourdeur.

Dans la modulation définitive au contraire

(1) Ce qui arrive très souvent

on persiste dans le ton, après l'avoir annoncé par une cadence à la dominante, ou par une cadence conclusive bien accentuée.

On exprime bien le caractère passager d'une modulation par les moyens suivants :

1° Accords renversés.

2° Mouvement continu dans la mélodie et le rythme, surtout s'il y a des dispositions d'accords représentant une conclusion.

3° L'emploi de la pédale sur la tonique ou dominante de la tonalité principale.

4° Cadence rompue, ce qui fait une demi-modulation (1).

Les modulations passagères n'établissant aucune tonalité d'une manière stable laissent subsister le sentiment du ton primitif et font prévoir le retour de ce ton. C'est pour cette raison qu'il faut aller directement dans une modulation définitive sans passer par des

(1) Quand l'accord de rupture est un accord de la tonalité primitive, ce retour produit un effet excellent. On en trouve de nombreux exemples.

tonalités intermédiaires. Sans cela le ton primitif resterait établi dans l'oreille, et la modulation ou la série de modulations n'aurait qu'un caractère passager. On ne s'attendrait donc pas au caractère définitif de cette modulation composée.

Remarques générales sur les modulations. — Les modulations apportent à une œuvre beaucoup de variété, mais par cette variété même elles nuisent à l'unité. Il y a là un écueil qu'on ne saurait trop signaler de nos jours, étant données les tendances de l'art moderne.

Les modulations sont à leur place dans les développements, mais point dans l'exposition d'une idée (1).

Accumulées dans une phrase, elles nuisent à l'unité de cette phrase, elles la rendent con-

(1) Que l'on prenne le plus beau développement sous le rapport des modulations d'une symphonie de Beethoven et que l'on commence ainsi le morceau. Qu'adviendra-t-il de ces belles modulations ? Aucune tonalité principale n'ayant été établie, il semblera que l'idée

fuse et disparate. Elles peuvent accentuer çà et là quelques notes de la mélodie, un membre de phrase même en traversant rapidement la tonalité. Mais leur emploi sera d'autant plus agréable qu'elles paraîtront ne jouer qu'un rôle secondaire, *accentuer* seulement le mouvement d'un accompagnement tonal, et que rien ne serait dérangé dans l'harmonie, si elles étaient supprimées.

Je vais donner un exemple. Supposons le mouvement tonal suivant à la basse :

Ut fa sol la fa sol ut

Il est facile à harmoniser : *fa* porte *fa la ré*, ou *fa la ut* suivi de *fa la ré* ; *la*, représentant une cadence rompue, porte *la ut mi.*

Or je vois que, sans rien changer à la disposition de l'harmonie, je puis regarder *fa sol* et *la* comme des toniques passagères et les faire

erre au hasard dans un océan de sonorités. Avouons-le, bien des œuvres symphoniques modernes écrites avec talent paraissent la seconde partie d'un morceau dont on n'aurait pas exécuté la première partie.

précéder de leurs accords de dominante complets ou incomplets.

Ut fa fa# sol sol# la fa sol ut

ut portant *si*♭ dans son harmonie normale, devenant dominante de *fa*;

Fa, tonique passagère: *fa la ut*;

Fa#, *fa# la ut ré* ou *fa# la ut mi*♭, accord de dominante de *sol* ou fragment de cet accord;

Sol, tonique passagère : *sol si ré*;

Sol#, *sol# si ré fa*, fragment de l'accord de dominante de *la*;

La, tonique passagère: *la ut mi*; puis dominante de *ré* : *la ut# mi*;

Fa, *fa la ré*, harmonie renversée de *ré*, tonique passagère;

Enfin *sol* et *ut*, les deux dernières notes de la basse présentant la cadence conclusive du ton d'*ut* et terminant la phrase.

Je n'aurai fait qu'accentuer l'accompagnement tonal, comme si ce n'était que de simples altérations. Dans cet exemple les modulations sont accumulées à dessein, elles sont trop

nombreuses. La première n'est possible que si la tonalité d'*ut* a été bien établie précédemment; l'harmonie est trop bourrée, elle fait entendre trop de sonorités différentes presque en même temps.

Réduite ainsi, cette suite d'accords se rencontre à tout instant chez les classiques.

Ut fa fa # *sol sol* # *la fa sol ut*

Et l'on voit bien que supprimant le *fa* # et le *sol* # je ne change pas l'accompagnement de la phrase, il est moins *accentué* seulement, et moins varié.

Ce n'est là qu'un exemple : on pourra tenter avec succès, et on l'a fait cent fois, des modulations beaucoup plus hardies, qui pourront modifier l'accompagnement tonal, mais on ne les emploiera qu'avec discrétion.

Ainsi comprises, les modulations ne nuisent pas à l'unité de la phrase. Il en est de même, si on les considère dans un morceau tout entier.

Il y a un ton qui doit prédominer dans un morceau, celui qui caractérise l'idée principale, exposée au début. Il faut donc dans le développement de cette idée que les modulations ne présentent qu'un caractère passager, et qu'on attende le retour du ton principal, sinon e retour surprendra et le morceau n'aura pas d'unité.

La symphonie, dans ses vastes développements, comporte beaucoup de modulations, mais pour ne pas nuire à l'unité elles sont traitées de même, avec plus d'ampleur, et avec des successions plus ou moins longues d'un ton de passage à un autre ton de passage.

Un morceau symphonique, classique autrement dit, est généralement établi sur deux idées, exposées dans deux tons différents. Mais de ces idées, la première est la plus importante et représente l'idée même du morceau ; le ton dans lequel elle se trouve exposée est le ton principal.

Si plusieurs idées se trouvent dans le même

morceau, comme dans la musique de danse, on choisit pour ces idées des tonalités voisines, et on passe de l'une à l'autre, sans soudure, par une simple transition. Faire des modulations enchaînées est d'assez mauvais effet, c'est faire prévoir des développements, qui n'auront pas lieu. D'ailleurs dans ces morceaux, l'idée ne se suit pas, et on n'a pas à relier des idées qui sont distinctes.

A la scène, les modulations prennent un caractère particulier. Ce ne sont plus des moyens de développements, des éléments de variété comme dans la symphonie. Les modulations sont au service du drame, comme la mélodie.

C'est le drame qui les inspire, qui les justifie, les nécessite d'une façon ou d'une autre : tantôt ce sont de simples transitions, tantôt des modulations liées. On ne doit donc pas chercher à adapter au drame lyrique les procédés et les développements d'un morceau symphonique qui réside dans un sentiment stable ou qui varie peu, qui n'a pas à reproduire le mou-

vement, la progression d'une scène, et la suite d'événements qui constituent une œuvre dramatique (1).

Telles sont les remarques générales auxquelles donnent lieu les modulations. Ces vérités, que l'on peut trouver fort évidentes, il m'a paru utile de les rappeler, quand on voit l'art moderne, dont je suis loin de méconnaître les tendances très élevées, s'en écarter, les dédaigner peut-être. L'école moderne prodigue sans nécessité les modulations et les détourne de leur véritable but. Il en résulte, dans beaucoup d'œuvres, malgré tout le talent dépensé, de l'obscurité ou de la confusion que ne rachètent pas quelques beaux effets produits çà et là par les modulations. Faire dès le début d'un morceau des phrases modulantes, rompre les cadences, de façon qu'aucune tonalité principale ne s'établit, ou n'a pas le temps de

(1) La modulation à la scène accompagne tout changement résultant soit de la manifestation d'un fait nouveau, soit d'une évolution des sentiments des personnages.

s'établir pour l'auditeur, c'est ôter à cet auditeur tout moyen de comparer les sonorités qui vont se succéder, de percevoir la nature passagère ou définitive des modulations, de se rendre compte des proportions harmoniques de l'œuvre, d'apprécier enfin le mouvement de l'harmonie, puisque l'auditeur ne sait d'où il vient, où il est, où il va. Et si bien suivie, si forte que soit la pensée, c'est détruire l'unité qui lui est nécessaire, c'est la diminuer et la rendre souvent insaisissable.

La tonalité ne disparaît pas, elle n'est pas morte, comme le dit M. Saint-Saëns (1); la nécessité d'une tonalité principale est de toute évidence, elle s'impose au nom de la logique, comme elle est réclamée par l'oreille. Ce qui tend à reparaître, c'est la variabilité du mode, si pratiquée autrefois, ce sont même les modes anciens qu'on essaie d'harmoniser. Mais ce n'est pas là une négation de la tonalité. La musique

(1) Voir à ce sujet l'article de la *Nouvelle Revue* du 1er novembre 1880. J'ajouterai que l'écrivain me paraît être souvent démenti par le compositeur

a d'immenses ressources dans l'accompagnement tonal, susceptible de beaucoup de sonorités différentes, de combinaisons de passage les plus variées, sans qu'il y ait de changements de tonique, de modulations. Celles-ci seront employées çà et là, avec discrétion. D'ailleurs, pour ne parler que de la symphonie, un rôle considérable leur est réservé, puisque tout le développement — la moitié de la seconde partie d'un allegro — leur appartient (1).

(1) C'est pour ce motif et par compensation, que les créateurs de la symphonie font reprendre une deuxième fois la première partie, qui présente des tonalités fixes, établies.

CHAPITRE XII

RÉSUMÉ — CONCLUSION

Les chapitres précédents contiennent l'exposé des lois fondamentales de la tonalité et de l'harmonie. J'ai cherché à en montrer l'origine, le but et les principales dispositions pratiques. Je n'ai plus qu'à résumer brièvement et à conclure.

Les lois de l'harmonie sont dérivées de faits naturels dont l'étude appartient à la science, et qui donnent par conséquent à l'harmonie une base scientifique.

Un fait acoustique — la production d'une série harmonique par un son musical émis

seul — fournit à l'harmonie l'accord établi sur ce son, expression même de ce son.

L'action physiologique qu'exercent à divers degrés les battements produits par certains intervalles — ce qui explique le timbre des instruments où l'intensité des différents harmoniques est inégale — détermine le caractère consonant ou dissonant de l'accord, où figurent ces harmoniques.

Le but de l'accord est d'augmenter la sonorité du son générateur, note principale, et de pouvoir lui donner une expression différente, de repos et de mouvement, en prenant l'accord naturel plus ou moins étendu, limité ou non aux harmoniques consonants.

La tonalité est fondée sur les cadences naturelles de la voix et sur le sens suspensif ou conclusif de ces cadences.

J'ai montré que le mouvement constitutif d'une tonalité consiste dans le déplacement de la tonique à la quinte juste ou dominante, et dans le retour de cette dominante à la tonique.

Les trois notes qui composent une tonalité

étant revêtues de leurs harmonies naturelles, on obtient la gamme naturelle de la tonalité, la gamme du mode majeur, et les cadences tonales sont harmonisées.

J'ai montré en outre que ces cadences tonales fournissent le principe de l'affinité des accords, dont se compose une succession en harmonie liée.

Tels sont les éléments très simples, éléments puisés dans la nature, sur lesquels l'harmonie est fondée.

Mais la musique est un art d'expression : il lui faut le contraste, l'exception. Elle doit rendre les sentiments qui modifient notre âme, les passions qui la troublent. Ces modifications, ces désordres sont reproduits en musique par des modifications correspondantes de l'harmonie donnée par la nature.

La variabilité de la tierce apporte un accord et un mode qui ont une grande valeur expressive.

L'altération de certaines notes produit de nouvelles attractions qui augmentent ou mo-

difient le caractère expressif de l'accord, ainsi que l'addition de la sixte.

Les notes de passage combinées entre elles dans plusieurs parties prennent une plus grande importance expressive.

J'ai montré que toutes ces modifications étaient conciliables avec la tonalité, avec l'accord qui en fait partie, et comment ces accidents expressifs devaient être employés pour ne pas nuire à la clarté du sens.

De plus, cette tonalité peut être abandonnée par le compositeur, qu'il veuille passer à une autre idée, soit par une brusque transition, soit par une modulation fondue, ou qu'il ne l'abandonne que passagèrement pour obtenir des changements de sonorité destinés à accentuer certains endroits importants de la mélodie, comparables aux *mots de valeur* dans la diction.

Enfin ce mouvement régulier qu'engendre la tonalité par ses oscillations rythmées, et qui fait d'une œuvre musicale une sorte d'être animé, ce mouvement peut être arrêté brusquement par la cadence rompue.

Je ne reviendrai pas ici sur les règles de l'harmonie concernant la marche des parties, les fautes qu'il faut éviter, les notes à mouvement obligé, tout ce qui a pour but de rendre l'harmonie claire et compréhensible.

J'ai montré comment l'auditeur appréciait une succession d'accords, quelle était l'importance de la ponctuation pour cette appréciation.

J'ai donné enfin les principes généraux des modulations dont le mécanisme est simple, mais dont la difficulté réside tout entière dans un emploi opportun.

Toutes ces matières eussent exigé plus de développements dans un traité pratique. Le but de cet ouvrage ne les comportait pas.

J'ai essayé de montrer quelles étaient les bases scientifiques de l'harmonie et ses lois principales, que l'esthétique peut résumer dans la conclusion suivante :

Donner à un son, au moyen de l'accord naturel tiré de ce son même, une harmonie qui est l'expression la plus simple et la plus parfaite de ce son ;

Représenter ainsi les sons constitutifs d'une tonalité.

Si l'on s'écarte de cette harmonie normale, on apporte par les modifications employées des éléments plus ou moins grands de trouble à l'accord, à la tonalité. De même, si dans une œuvre on fait une suite de modulations pour développer une idée, lui donner une forme nouvelle, l'emploi de ces sonorités vient troubler plus ou moins l'unité du morceau. Par ces moyens, on introduit dans l'ensemble de l'œuvre, au milieu des harmonies normales, des *accidents expressifs* que leur caractère passager, si les proportions ont été gardées, permet de concilier avec l'unité de la phrase ou celle du morceau.

Quant à l'art lui-même, on peut bien en montrer un côté — la partie dogmatique — nul n'en peut décrire complètement toute l'évolution. L'art en effet est infini. Le génie d'un Beethoven sait varier les mouvements de cadence les plus simples. On trouvera dans l'œuvre de ce maître toutes les ressources de

l'harmonie employées avec la plus grande habileté ; mais au milieu des détails, des accidents expressifs, de toutes les fantaisies capricieuses des rythmes et de l'harmonie , le Maître procède toujours par grandes lignes, par grandes masses, comme le fait un grand peintre, n'oubliant jamais le but, et proportionnant toujours les détails à l'ensemble. Pour ne parler que de la symphonie, Haydn, Mozart, et Mendelsohn à un degré moindre, traitent aussi l'harmonie largement, mais avec moins d'ampleur et des effets moins variés.

Que le lecteur analyse et compare avec attention ces différentes œuvres, il verra que les principes théoriques généraux de l'harmonie, tels que je viens de les indiquer, ont été toujours et rigoureusement mis en pratique par ces grands musiciens, et il sera aisément convaincu, je l'espère, d'une vérité qui semble de nos jours être tenue en suspicion, mais qui était affirmée par les maîtres et a conduit ceux-ci à l'immortalité !

ADDITIONS

A

LOI DES HARMONIQUES D'UN SON MUSICAL

Quand un son musical est émis, une oreille un peu exercée entendra, sans le secours d'un appareil scientifique, en même temps que ce son, comme un chœur de voix lointaines qui vont s'affaiblissant et se perdant dans un écho multiple. Au moyen d'un appareil de résonateurs qui renforce l'amplitude des vibrations, Helmholtz a pu étudier et déterminer d'une façon précise cette série de sons harmoniques.

La raison de ce phénomène singulier, c'est qu'une seule source sonore suffit à ébranler l'air de plusieurs façons différentes. Chaque

molécule d'air, que vient ainsi atteindre le son en se propageant, se trouve soumise à un mouvement vibratoire complexe, décomposable en mouvements vibratoires simples, ne s'influençant pas réciproquement. Chacun de ces mouvements se continue dans l'air comme s'il était seul. On peut se faire une idée de cette marche si compliquée, en regardant une vaste nappe d'eau agitée par le vent, où les vagues vont et viennent en tous sens. L'œil avec quelque attention verra que ces vagues se traversent sans se détruire et poursuivent chacune leur chemin. Il en est ainsi de l'air ébranlé par un son (1) ; c'est pour cette raison aussi que nous pouvons entendre, sans les confondre, tous les bruits du monde extérieur qui se produisent en même temps.

La physique exprime ces phénomènes du

(1) Les vibrations des ondes sonores de l'air sont beaucoup plus compliquées que celles des ondes liquides, mais, les résultats étant les mêmes, je choisis, comme Helmholtz l'a d'ailleurs fait, cet exemple qui démontre facilement la marche du phénomène.

son et de ses harmoniques en disant que l'air est ébranlé à la fois par une série de vibrations différentes en nombre et en amplitude ; ce qui correspond à une série de sons de plus en plus élevés et de plus en plus faibles.

Je trouve donc, dans le son musical, un phénomène où plusieurs sons sont en présence, et dont l'ordre est rigoureux et constant. Mais ce phénomène n'apparaît pas pleinement à nos sens, nous n'en percevons qu'une partie, nous n'entendons qu'un son.

Pourquoi ? J'en vois la cause dans l'application d'une loi générale relative aux fonctions de nos organes sensitifs.

Les sens étant destinés à nous diriger dans le monde extérieur, et à nous défendre au besoin, leurs fonctions doivent être le plus promptes et le plus faciles qu'il est possible, pour qu'il n'y ait ni trouble ni incertitude dans la conduite. La nature n'aurait pas atteint son but si les phénomènes naturels, très complexes en réalité, n'avaient pas abouti à une perception rapide, simple et nette, qui permit

à l'homme de les distinguer aisément les uns des autres.

Aussi la sensibilité de notre organe n'est pas indéfinie, mais limitée dans une certaine mesure ; aussi, quand il y a plusieurs sensations éveillées par un seul phénomène, une perception unique peut résulter de ces diverses sensations, parce que toutes n'arrivent pas à la perception consciente, et qu'étant de même nature, il est possible de les réunir. C'est pour cette raison que les sensations éveillées par les harmoniques à l'état rudimentaire n'arrivent pas à une perception dont nous aurions conscience et sont absorbées dans la sensation principale du son émis. Mais ces sensations n'en existent pas moins, puisqu'en grossissant pour ainsi dire la perceptibilité de l'oreille et en forçant son attention sur ces sensations accessoires, nous pouvons mettre en évidence l'existence de celles-ci, que nous avions réunies ou synthétisées instinctivement sans en avoir conscience.

C'est donc là une application de cette fa-

culté de synthèse que l'entité humaine exerce constamment, souvent à notre insu.

Ceci posé, les harmoniques servent à augmenter la sonorité du son émis. En effet, quand le son est absolument dénué d'harmoniques par un artifice de construction, comme celui du diapason, il est faible et sans aucun éclat.

Quand, comme dans certains instruments, certains harmoniques résonnent plus fortement que d'autres, le son prend un timbre caractéristique; les harmoniques font la couleur du son. Si ce sont des harmoniques dissonants, le son devient très dur, comme celui de la trompette, du clairon.

B

LES BATTEMENTS

Qu'est-ce qu'un battement? Comment se produit-il ?

Reprenons l'exemple des ondes liquides et regardons de nouveau la nappe d'eau sillonnée par des vagues; j'ai dit que chaque système de vagues continuait son chemin comme s'il était seul, mais comme les vagues viennent de plusieurs côtés, que chacun de ces systèmes de vagues a sa vitesse particulière, retardant ou avançant sur les autres, les vagues vont se traverser, se couper ; il y a nombre de points de contact. Or, que se passe-t-il

à un point de contact? Quelle sera à cet endroit la hauteur de l'eau, quand plusieurs systèmes d'ondes liquides se rencontrent? Elle sera calculée en additionnant toutes les éminences des vagues et en diminuant cette somme de toutes les dépressions que d'autres systèmes de vagues présentent à cet instant donné. C'est-à-dire que si toutes les vagues qui se rencontrent ont des éminences, la vague complexe du point de contact sera la somme de toutes ces vagues; s'il y en a parmi elles une ou plusieurs qui ont des dépressions, elles diminueront d'autant la hauteur de la vague complexe. Enfin il pourrait se trouver une somme de dépressions égale à la somme des éminences, alors la hauteur de l'eau serait nulle, il n'y aurait pas de vague en cet endroit. La hauteur de la vague complexe variera donc indéfiniment, suivant le cas; il y aura tantôt augmentation, tantôt diminution, tantôt néant.

Maintenant que le lecteur suppose qu'au lieu d'ondes liquides il s'agisse d'ondes sonores: des résultats identiques se produiront. L'air

est ébranlé par plusieurs systèmes de vibrations différant en nombre. Si la molécule d'air soumise à toutes ces vibrations est sollicitée dans le même sens, elle vibrera plus amplement; si parmi ces vibrations, il y en a qui tirent la molécule en sens inverse, la molécule vibrera moins amplement; enfin, s'il y a dans chaque sens contraire deux forces égales, la molécule ne vibrera plus du tout. En un mot, dans le premier cas le son est fort, dans le second il est plus faible, dans le troisième il y a interférence ou absence totale de son. Quand ces oppositions et ces concordances se présentent successivement, c'est-à-dire quand les molécules d'air changent successivement d'amplitude, le son est alternativement fort et faible. Il est inégal. C'est cette inégalité qui a été désignée sous le nom de *battement* : on dit que les sons *battent*

Quand deux sons sont à l'unisson, c'est-à-dire quand ils ont un même nombre de vibrations, toutes les éminences et les dépressions de chaque système d'ondes sonores de ces deux

sons coïncident (1), et cela tant que les sons se feront entendre. Mais si l'un des deux a quelques vibrations de moins, est plus haut ou plus bas que l'autre, le système de ses ondes se trouvera avancer ou retarder à un moment donné sur l'autre système, leurs éminences et leurs dépressions commenceront par coïncider, mais comme les vitesses sont inégales, cette coïncidence cessera bientôt et la molécule ne se trouvera plus sollicitée dans un seul et même sens. Il y aura par suite affaiblissement de son, puis, quand cette coïncidence se rétablira, ce qui arrivera forcément, puisque, l'un des systèmes retardant, les éminences se trouveront ensemble de nouveau, il y aura alors renforcement du son, un coup de force. Le son total est donc discontinu, vacillant, inégal. Tel est le phénomène des battements. Il y a comme une lutte engagée entre les deux notes qui battent.

(1) Je laisse à dessein de côté le cas tout particulier à l'acoustique de l'interférence de deux sons à l'unisson non créés en même temps.

Mais ce n'est pas tout : chacun des deux sons que j'ai fait entendre est accompagné de sa série de sons harmoniques, la guerre aura lieu également entre harmoniques. Deux sons pourront ne pas battre, mais des battements pourront être produits par leurs harmoniques, ou par un des sons avec les harmoniques de l'autre.

Il y a donc bien des causes de battements dans la simultanéité des sons ; si la susceptibilité de l'oreille était indéfinie, l'harmonie des sons ne nous ferait éprouver que des sensations désagréables, un son même nous causerait de semblables impressions, à cause des harmoniques qui battent dans la série. Mais tous les battements ne sont pas sensibles à l'oreille, soit parce que les harmoniques qui les produisent sont d'une intensité trop faible, soit à cause du nombre et de la vitesse des battements.

Mais d'abord pourquoi l'oreille est-elle sensible aux battements ? Cela ne paraît-il pas en contradiction avec cette faculté qu'a l'oreille

de décomposer tout mouvement vibratoire complexe en mouvements vibratoires simples, points de départ d'autant de sensations distinctes ? Si l'oreille sépare et distingue tous les sons et tous les bruits que lui porte à la fois une molécule d'air, il semble logique de conclure que ce phénomène des battements doit lui échapper.

Il n'en est pas ainsi : voici pourquoi.

Les fibres nerveuses affectées par ces vibrations sont des corps élastiques, impressionnables, non pas seulement par un son unique d'une hauteur déterminée, mais aussi, dans une certaine mesure, par les sons peu éloignés. Il en résulte que deux sons rapprochés affectent à la fois les mêmes fibres, et que s'il y a sur les mêmes nerfs une excitation discontinue produite par le son inégal du battement, l'impression sera désagréable et comparable suivant Helmholtz à la sensation que donne une lumière vacillante. Le déplaisir est à son comble lorsqu'il y a environ 33 battements par seconde ; des battements plus nombreux,

ayant une tendance à se confondre, sont moins sensibles, ainsi que des battements très lents, ressemblant au tremblement de la voix.

Pour apprécier l'importance physiologique des battements, il faut considérer l'éloignement des sons réels qui n'impressionnent pas les mêmes fibres, leur place dans l'échelle musicale, le rang et l'intensité des harmoniques qui battent. Quand deux sons ne présentent pas de battements, ou ne présentent que des battements insensibles à l'oreille, l'intervalle formé par ces deux sons est agréable à entendre, il est doux ; dans le cas contraire, il paraît dur.

C

DU SYSTÈME MUSICAL ANCIEN ET DE SES MODES

Au siècle dernier et de nos jours, beaucoup d'ouvrages ont été écrits sur le système musical des anciens, beaucoup d'érudition a été dépensée; mais on ne tire pas grand profit de ces savantes dissertations, très obscures, souvent contradictoires. Et il n'en peut être autrement dans une telle matière, si l'on ne procède d'une façon générale, négligeant absolument les détails, causes d'erreurs. Voici pourquoi.

L'antiquité ne nous a pas transmis d'œuvre musicale. Nous n'avons d'elle que très peu de

fragments d'une authenticité très douteuse. Et cette authenticité même fût-elle reconnue, nous ne savons pas au juste comment les anciens notaient leur musique, comment ils distinguaient des notes les indications de rythmes, de mesures, de nuances. Car tout cela dans ces fragments est écrit dans une notation littérale dont nous n'avons pas la clef.

Il nous reste également de nombreux écrits anciens sur la musique, mais tout aussi obscurs que les ouvrages modernes. Si l'on consulte les praticiens, on ne trouve chez eux que ténèbres et contradictions, et cela tient probablement en grande partie à ce que la technologie a varié, et différait suivant les pays.

Les documents les plus précieux, à mon avis, sont les passages d'Aristote, et le petit traité de Plutarque, qui sont plutôt des réflexions générales et philosophiques sur la musique, mais où le sujet ne s'égare pas au milieu de détails confus, comme dans les ouvrages spéciaux.

Je crois donc qu'avec ces derniers éléments seuls, on peut parvenir à se faire une idée exacte et claire du système musical ancien, système grandiose, parfaitement logique comme principe, dont le nôtre — on va le voir et c'est là le côté intéressant de la question — est dérivé et n'est que l'abrégé.

Des divisions de l'échelle musicale ancienne. — L'échelle musicale ancienne est divisée au moyen des intervalles fixes qui sont la quinte, la quarte et l'octave.

Il y a deux manières, employées par les anciens, de diviser l'échelle au moyen de ces intervalles.

1° *Par tétracordes joints*. Partant d'un son grave, *mi* par exemple, note grave d'une voix de basse, on procède par quartes ascendantes on obtient alors :

mi la ré sol ut fa.

Cette division était la division par *tétracordes joints* (*mi la*, *la ré*).

2° *Par tétracordes disjoints.* On prend le même point de départ *mi*, et l'on détermine dans l'échelle tous les sons qui font avec ce *mi* des intervalles fixes (octave, quarte et quinte) :

mi la si mi la si mi

cette même division se reproduisant d'octave en octave.

C'est la division par *tétracordes disjoints* (*mi la* et *si mi* séparés par un ton).

Si nous examinons cette échelle au point de vue tonal, nous trouvons que :

1° Dans la première division (tétracordes joints), trois sons consécutifs représentent les cadences tonales d'une tonalité, dont la tonique est au milieu de ces sons, *son central* ou *mèse* d'Aristote.

Ainsi, *mi la* et *ré* représentent les cadences tonales de *la* (*la mi*, *la ré*). C'est la tonalité de *la*, et la tonique est au milieu.

2° Dans la seconde division (tétracordes dis-

joints), on trouve les trois sons constitutifs d'une tonalité, celle de *mi*, (*mi la* et *si*) et la répétition de ces sons. Cette échelle n'exprime donc qu'une seule tonalité, celle de *mi*, et la tonique est le point de départ.

Cette seconde échelle étant homogène, homotonique, va nous conduire à la formation de la gamme ou des gammes du ton. Que manque-t-il en effet ? Les échelons intermédiaires.

Or voici comment procédaient les anciens :

Les trois sons *mi la* et *si* sont les points fixes, les *cordes stables*, et forment les deux tétracordes *mi la si mi* de la tonalité de *mi*.

Pour remplir les lacunes de *mi* à *la*, et de *si* à *mi* de ces deux tétracordes, les anciens employaient les *cordes mobiles*, appelées ainsi parce qu'elles pouvaient varier sans détruire la tonalité, toujours représentée par ses points fixes, mais susceptible pour cette raison de plusieurs gammes ou modes différents.

Principe de la formation des modes. — Voici tout d'abord un exemple théorique,

simple, qui fera bien comprendre ce principe de la formation des modes.

Je suppose qu'il s'agisse de rechercher quels sont les modes de la tonalité de *mi*, dont les cordes stables sont *mi*, *la* et *si*.

Un tétracorde étant composé de deux tons et d'un demi-ton, le demi-ton peut se trouver dans ce tétracorde à différentes places, ce qui nous donne plusieurs sons intermédiaires différents. Ainsi, soit le tétracorde *mi la*, du ton de *mi*; cela fait, si le demi-ton est :

au commencement :	—	*mi fa sol la*
au milieu	—	*mi fa # sol la*
à la fin	—	*mi fa # sol # la*

Répétons la même opération sur le second tétracorde du ton de *mi*, *si mi*, nous avons de même :

si ut ré mi
si ut # ré mi
si ut # ré # mi

et associant, pour que le mode présente de

l'unité, les tétracordes homodivisés, nous obtenons les modes suivants :

mi fa sol la, si ut ré mi (1/2 ton au début)
mi fa # sol la, si ut # ré mi (— au milieu)
mi fa # sol # la, si ut # ré # mi (— à la fin)

modes représentant la tonalité de *mi*, constituée par les tétracordes disjoints *mi la* et *si mi*.

Tel est le principe : voyons maintenant comment les anciens l'ont appliqué.

Les modes anciens. — Les anciens n'employèrent d'abord pour leurs modes que les sept premiers sons fournis par la division de l'échelle en tétracordes joints : *si mi la ré sol ut fa*, s'arrêtant sur le *fa*, parce qu'ensuite venait le *si* ♭, incompatible avec le *si* naturel qui se trouve au bas de l'échelle. C'est avec ces sept notes, qui représentent notre gamme moderne d'*ut* majeur, que les anciens formè-

rent leurs modes, qui étaient les suivants :

mi fa sol la, si ut ré mi (1/2 ton au début)
ré mi fa sol, la si ut ré (— au milieu)
ut ré mi fa, sol la si ut (— à la fin)

modes correspondant bien aux modes indiqués plus haut dans notre exemple, mais établis :

le premier sur les trois points fixes, *mi*, *la*, *si*
le second — — *ré*, *sol*, *la*
le troisième — — *ut*, *fa*, *sol*;

autrement dit, figurant : le premier, les cadences tonales du ton de *mi* ; le second, celles du ton de *ré* ; le troisième, celles du ton d'*ut*.

Pour rendre plus accessibles aux voix ces modes qui eussent été trop hauts ou trop bas suivant les registres de ces voix, on renversa l'ordre des tétracordes, on commença par le second, ex.: dans le premier mode *si mi*, puis *mi la*; les tétracordes étant alors joints et l'ensemble ne formant plus que sept notes, on complèta l'octave par une *note ajoutée*, géné-

ralement au grave, quelquefois à l'aigu, note qui répétait l'une des cordes stables Ainsi :

la, si ut ré, mi fa sol la — *la* note ajoutée
sol, la si ut ré mi fa sol — *sol* note ajoutée
fa, sol la si ut ré mi fa — *fa* note ajoutée
si ut ré mi fa sol la, si — *si* note ajoutée
la si ut ré mi fa sol, la — *la* note ajoutée
sol la si ut ré mi fa, sol — *sol* note ajoutée

Ces deux dernières combinaisons représentant le point de départ des deux premières gammes n'étaient pas usitées vraisemblablement.

Cette opération était indiquée par une préfixe placée devant le nom du mode; la plus employée paraît être *hypo*, si le mode était *Lydien* par exemple, il devenait *hypolydien* quand les tétracordes étaient renversés, joints par conséquent.

Incertitude sur les noms des modes. — Si nous cherchons maintenant à quels noms

correspondent ces modes, nous tombons dans la plus grande incertitude et dans une confusion inextricable.

Les noms des modes variaient de pays à pays, et ont varié dans le même pays à différentes époques. Il me semble donc parfaitement inutile de parler de ces noms, je me contenterai de dire ici que, d'après Helmholtz, à l'apogée de la civilisation grecque, on appelait *Dorien*, le tétracorde ayant le demi-ton au début, et par suite *mode Dorien* le mode correspondant; *Phrygien* et *mode Phrygien*, le demi-ton étant au milieu; *Lydien* et *mode Lydien*, si le demi-ton est à la fin. Quand les tétracordes étaient joints, c'étaient alors les modes *hypodorien*, *hypophrygien*, *hypolydien*.

Mais, je le répète, il n'y a qu'obscurité et désordre dans cette dénomination des modes. La confusion s'accrut encore, quand on *transposa*, prenant pour point de départ de l'échelle une note différente, *fa* par exemple : ce qui donnait par tétracordes joints : *fa si ♭ mi ♭ la ♭*

ré♭ sol♭...pour appeler ces modes transposés, on prit soit un ancien nom, soit un nom nouveau, ou l'on se servit de la préfixe *hypo*, *hyper*, ou de quelqu'autre, pour indiquer que le point de départ de la gamme était à telle ou telle distance du premier son d'un mode dont la gamme commençait habituellement sur ce son.

J'ai dû entrer dans ces détails un peu longs peut-être, pour montrer comment les anciens ont appliqué le principe de la formation des modes dont j'avais donné d'abord un exemple théorique. C'est ce principe qu'il importe de retenir : *invariabilité des cordes stables*, *variabilité des cordes mobiles* dans le ton, variabilité entendue dans un sens tout à fait général. Car les anciens ne divisaient pas seulement diatoniquement le tétracorde, mais les cordes mobiles pouvaient être *chromatiques* (demi-ton) ou *enharmoniques* (tiers ou quarts de ton). Ces divisions se multipliant jusqu'à l'infini, je ne m'y arrêterai pas, je dirai

seulement que tous ces éléments variés constituaient les *genres* de la musique ancienne.

DES GENRES. — Le *genre* était *diatonique*, si l'on procédait par ton et accidentellement par demi-ton.

Chromatique, si l'on procédait par demi-ton.

Enharmonique, si l'on procédait par intervalles plus petits que le demi-ton.

Chacun de ces genres était *dur* ou *mou*, selon que les cordes mobiles étaient tendues ou détendues.

Cette expression *genre mou* est restée usitée en Allemagne (*moll*) pour désigner le mode mineur.

Les philosophes, qui étaient les dépositaires de l'art musical à la grande époque, proscrivaient le mélange des genres et surtout l'abus des genres mous, qu'ils regardaient comme efféminés.

Voilà dans son ensemble le système musical ancien, comprenant nne multiplicité de modes possibles.

INFLUENCE DE CE SYSTÈME SUR LA MUSIQUE. — Quelles étaient donc les causes de cette multiplicité des modes, et quelle influence ces modes exercèrent-ils sur la musique ? Telles sont les deux questions qu'il convient d'examiner pour apprécier plus complètement le système ancien.

Si les anciens multiplièrent en si grand nombre les modes, c'est qu'ils n'employaient pas l'harmonie. Voici pourquoi :

Les anciens, dans la formation de leur échelle musicale avaient exclu avec raison la tierce, intervalle essentiellement variable (1), qui n'eût pas déterminé d'une façon précise un son dans l'échelle, tandis que ce même son

(1) Ainsi, outre notre tierce majeure et notre tierce mineure, il y avait la tierce majeure pythagoricienne un peu plus haute que la première, et la tierce mineure pythagoricienne un peu plus basse que la seconde.

est parfaitement fixé par un intervalle juste, octave, quinte ou quarte. Mais leurs idées sur la tierce étaient absolument différentes des nôtres. Ils ne regardaient pas comme consonant un intervalle variable, et une susceptibilité plus grande de l'oreille leur faisait percevoir les battements que présente la tierce, battements qui nous paraissent insensibles (1). La tierce était donc exclue ; il restait la quinte et la quarte qui ne peuvent se succéder dans l'harmonie, et l'octave qui n'est qu'un redoublement. L'harmonie est en effet impossible sans la tierce, et les anciens ne

(1) Il est certain que chez les anciens la sensibilité était plus délicate que chez les modernes, abstraction faite des différences individuelles. Nous sommes de plus en plus blasés. Ce sont les anciens qui sont jeunes sous le rapport de cette susceptibilité sensorielle, et nous qui sommes les anciens. L'exercice fréquent d'un organe rend les fonctions de cet organe plus faciles, mais il l'émousse et le durcit pour ainsi dire. Que l'on compare au point de vue de l'effet sur les sens l'art antique et l'art moderne ! Pour ne parler que de la musique, elle devient chez les modernes de plus en plus dissonante.

l'ayant pas admise, la musique resta exclusivement mélodique : les musiciens cherchèrent tous leurs effets dans la variété des dessins mélodiques, des rythmes, et dans la multiplicité des modes et des genres.

Quant aux conséquences d'une telle musique, il est facile de s'en rendre compte.

La tonalité dans la musique ancienne. — Un ton étant ainsi représenté par plusieurs gammes, ou — ce qui revient au même — le même groupe de notes s'appliquant à des tons différents, la tonalité n'était pas caractérisée à l'oreille par une sonorité facilement reconnaissable.

Les fonctions des notes tonales, représentées par les cordes stables, n'étaient pas précisées et distinguées les unes des autres d'une façon suffisante. Le rôle de la tonique ne fut jamais bien déterminé. Aristote semble en parler dans le passage relatif à la *mèse* ou *son central*. Ce son central est bien la tonique, quand le mode est disposé par tétracordes

joints (*si mi la*), mais quand il est disposé par tétracordes disjoints (*mi la*, *si mi*), le son central est soit la dominante, soit la sous-dominante. Cette dernière note jouait un rôle considérable, surtout dans la conclusion où, devenant tonique, elle provoquait ainsi une modulation vague, peu sensible par suite de sa brièveté et du manque de l'harmonie nécessaire pour l'accentuer. C'est pour cela que l'on trouve l'échelle d'un mode terminée avec une modulation à la quarte.

Exemple tiré du mode hypodorien :

(*La*, note ajoutée ; tétracordes joints.)
la, *si ut ré mi fa sol la si♭ ut ré*.
ton de *mi* ton de *la*

réunion des deux gammes suivantes du mode dorien (tétracordes disjoints) :

mi fa sol la si ut ré mi (Ton de *mi*)
la si♭ ut ré mi fa sol la (Ton de *la*)

En procédant ainsi, on présentait deux tonalités et on n'en établissait aucune. Cela revenait presque à n'avoir aucune tonalité, sauf dans quelques cadences que faisait la voix, à supposer encore que les anciens ne reliaient pas, comme le font les Asiatiques, tous les grands intervalles par une série de notes conjointes, peu distantes.

Le système ancien au moyen age. — Cette influence des modes sur la tonalité se trouve dans tout le moyen âge, qui a gardé le système ancien en grande partie, mais qui a moins de modes.

L'art musical pendant ces temps barbares, s'est réfugié dans l'Église, et l'Église choisit dans tous ces modes ceux qui paraissent convenir le mieux aux chants religieux, elle élimine les autres. Saint Ambroise les réduisit à quatre, appelés *modes authentiques*.

Sous saint Grégoire, ces quatre modes, par

le renversement des tétracordes, en fournirent quatre autres appelés *modes plagaux*.

Ce qui fait les huit *tons* ou *modes* du plain-chant (1).

Mais il y a toujours les mêmes incertitudes sur les fonctions des notes tonales, et souvent modulation dans ces chants de l'Église écrites en un mode homogène, lorsque la *finale* accuse, à la conclusion, une autre tonalité que la note *dominante* ou *teneur*, autour de laquelle la phrase s'est développée.

De plus un nouvel élément de confusion vient s'ajouter à la musique. L'harmonie tente de s'introduire dans l'art, on fait, prin-

(1) *Modes authentiques :*

Ré	*mi*	*fa*	*sol,*	*la*	*si*	*ut*	*ré*
Mi	*fa*	*sol*	*la,*	*si*	*ut*	*ré*	*mi*
Fa,	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*
Sol	*la*	*si*	*ut,*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol.*

Modes plagaux :

La	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol,*	*la*
Si	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la,*	*si*
Ut	*ré*	*mi*	*fa.*	*sol*	*la*	*si,*	*ut*
Ré	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut,*	*ré*

cipalement dans le Nord, des essais d'harmonie, et ces essais, on les accommode tant bien que mal avec la théorie ancienne et ses règles concernant la mélodie et non l'harmonie. Les anciens avaient exclu la tierce : les musiciens du moyen âge ne l'employèrent pas dans leurs premiers accords, composés d'octave, quinte et quarte (*ut sol ut*). Et ils accompagnaient chaque note de la mélodie d'un accord ainsi disposé. Il en résultait une harmonie antitonale et grossière, que les fioritures, les improvisations des chanteurs, suivant les traditions asiatiques, rendaient absolument discordantes dans ce *déchant* ou *discant*.

Après bien des tâtonnements d'une longue pratique, quelques règles empiriques, aussi bien que l'instinct et le goût des compositeurs, mirent enfin un peu de clarté et d'ordre dans cette harmonie, qui s'égarait dans la théorie trop vaste du système ancien. On reconnut la nécessité de caractériser la tonalité par des sonorités déterminées, et on en voit la preuve dans l'apparition des dièses et des bémols (*si* ♭

et *fa* #, sortes d'attractions tonales), accidents que l'on n'écrivait pas encore, mais que le chanteur ou le musicien faisaient, guidés qu'ils étaient par l'oreille.

Enfin toutes ces incertitudes tonales cessèrent, lorsque parut l'accord dissonant naturel, dont la découverte est attribuée à Monteverde (1565-1649) ; les attractions que contient cet accord firent connaître le caractère des deux notes tonales caractéristiques d'une tonalité, la dominante basse de cet accord, et la tonique vers laquelle convergent les notes de l'accord, par un mouvement de cadence.

La tonalité ainsi dégagée, les modes dont les gammes ne présentaient pas d'attraction tonales dûrent forcément disparaître ; il n'en subsista que deux : le majeur et le mineur.

Telles ont été, dans les pays d'Europe, les transformations des modes et des tonalités jusqu'à la période moderne.

D'abord exclusivement mélodique, la musique ne devient harmonique qu'après de longs tâtonnements, entravée qu'elle est

et égarée par les règles concernant la mélodie seule. Aujourd'hui ne pouvant plus se passer du concours de l'harmonie, et cette harmonie étant indiquée par la nature, la musique a dû sacrifier des modes qui s'écartaient de cette harmonie naturelle et ne caractérisaient pas suffisamment les cadences tonales ou qui y faisaient obstacle; elle a donc précisé la tonalité aux dépens du mode qui n'est plus susceptible que de variations restreintes et accidentelles.

Notre système est en résumé le système ancien simplifié.

Mais cette simplification faite dans les pays d'Europe, nous ne la trouvons pas chez les autres races, qui ont gardé la théorie ancienne dans toute sa plénitude et suivent ses errements.

Je n'étudierai pas ici ces systèmes, qui ne diffèrent que par des détails et admettent un nombre plus ou moins grands de modes, dont le principe de formation est le même : invariabilité des sons fixes qui sont à la quarte ou à

la quinte (ce dernier intervalle dans le système Indou), et variabilité des sons intermédiaires.

De la musique des Mongols et de son influence en Europe. — Une seule musique mérite d'attirer un instant notre attention, à cause de l'influence qu'elle a eu en Europe : c'est la musique mongolique. Les Mongols ont le système ancien, comme théorie, avec les tons, demi-tons, tiers et quarts de ton, mais ils ne l'appliquent pas dans la pratique. Ils ne procèdent jamais par intervalle moindre d'un ton, ce qui les a conduits à une gamme singulière que l'absence des demi-tons rend incomplète (*fa sol la ut ré fa*, *fa* et *ut* comme sons principaux de cette gamme). De telle sorte que leurs mélodies, différentes de celles des Asiatiques, franchissent de grands intervalles et prennent un caractère harmonique très déterminé.

Or les Mongols s'étant répandus dans le nord de l'Europe, y apportèrent leurs mélodies, mélodies d'une analogie remarquable avec les

chants primitifs des Ecossais et des Scandinaves. Cela explique comment les premiers essais de l'harmonie nous arrivèrent du nord de l'Europe, de peuples musiciens que le caractère harmonique de la musique mongole avait frappés et captivés.

Quant à la race jaune, elle donna son influence à ces Européens sans en recevoir aucune, ce qui se comprend par l'absence systématique chez elle des demi-tons, qui ôte tout lien à la conduite de l'harmonie.

D

DE LA NOTATION DE L'HARMONIE PAR CHIFFRES, OU DE LA BASSE CHIFFRÉE

L'emploi, dans l'harmonie, de la notation par chiffres étant un moyen abréviatif et ayant un caractère précis, scientifique, je terminerai cette étude en disant quelques mots de ce système de notation.

Mettre un chiffre sur une note écrite dans une portée musicale, c'est indiquer que l'on doit faire entendre sur cette note considérée comme basse, et en même temps qu'elle, la note déterminée par l'intervalle que désigne le chiffre, cet intervalle pouvant d'ailleurs être augmenté d'une ou plusieurs octaves.

Les chiffres correspondent aux intervalles. Ainsi, dans la gamme majeure d'*ut* :

2,	placé	sur	*ut*,	correspond à la	seconde	(*ut ré*).
3,	—	—	—	—	tierce	(*ut mi*).
4,	—	—	—	—	quarte	(*ut fa*).
5,	—	—	—	—	quinte	(*ut sol*)
6,	—	—	—	—	sixte	(*ut la*).
7,	—	—	—	—	septième	(*ut si*).
8,	—	—	—	—	octave	(*ut ut*).
9,	—	—	—	—	neuvième	(*ut ré*).

Quelques signes sont employés pour les modifications des notes de la gamme, ou des intervalles.

♯, ♮ ou ♭, placés au dessus de la note de basse sans aucun chiffre, marquent que la note à distance de tierce sera *diésée*, *bécarrée* ou *bémolisée* par rapport à la gamme, (le chiffre 3 représentatif de la tierce étant habituellement sous-entendu).

Placés devant un chiffre, c'est que la même opération sera faite sur la note qui lui correspond.

Une *barre*, en travers du chiffre, indique que l'intervalle sera diminué d'un demi-ton.

Exemple :

-5- sur *ut*, c'est *ut sol* ♭, *quinte diminuée*,
-7- sur *si*, — *si la* ♭, *septième diminuée.*

Une *croix* devant un chiffre indique au contraire que l'intervalle sera augmenté d'un demi-ton, cette augmentation se faisant sur l'intervalle *majeur*, sauf pour la tierce, qui se confondrait alors avec la quarte (*ut mi* ♯ équivalant à *ut fa*), ex. :

+ 5 son *ut*, c'est *ut sol* ♯, *quinte augmentée*,
+ 4 — *ut fa* ♯, *quarte augmentée*, ou *triton*,
+ 2 — *ut ré* ♯, *seconde augmentée*,
+ 6 — *ut la* ♯, *sixte augmentée*,
+ (3) — *ut mi*, *tierce majeure.*

Ce dernier signe figure sur l'harmonie de dominante habituellement.

Par ces moyens, on peut représenter, comme

on le voit, tous les accords directs ou renversés, simples ou altérés, toutes les combinaisons.

Quelques abréviations, qui évitent l'emploi de trop de chiffres, sont très usitées sur les accords naturels ou simples (1). Les voici dans la notation moderne :

TONALITÉ D'UT.

Accords consonants, majeurs ou mineurs.

5 $\left(\text{au lieu de } {}^{5}_{3}\right)$ — *ut mi sol.*

3 $\left(\text{au lieu de } {}^{5}_{3}\right)$ — *ut mi* ♭ *sol.*

6 $\left(\text{au lieu de } {}^{6}_{3}\right)$ — *mi sol ut* ou *mi* ♭ *sol ut*, suivant la gamme.

(1) Il faut remarquer que les intervalles variables changent de mode quand ils sont renversés. Ainsi *ut mi* tierce majeure, renversé, donne *mi, ut*, sixte mineure ; *ut mi* ♭, tierce mineure, donne au contraire *mi* ♭ *ut*, sixte majeure.

$\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ (sans abréviations) *sol ut mi* ou *sol ut mi*♭

Accord dissonant naturel.

$\begin{smallmatrix}7\\+\end{smallmatrix}$ $\left(\text{au lieu de } \begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}\right)$ *sol si ré fa.*

$\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ $\left(\text{au lieu de } \begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}\right)$ *si ré fa sol.*

6 $\left(\text{au lieu de } \begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}\right)$ *ré fa sol si.*

$+4$ $\left(\text{au lieu de} + \begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$ *fa sol si ré.*

Les accords dissonants artificiels mineurs (*ré fa la ut*) ou majeurs (*ut mi sol si*) sont représentés généralement avec peu d'abréviations ; de même que l'on indique — et cela est évident — toutes les modifications, altérations dans l'harmonie normale.

On trouvera dans l'ancienne musique quelques modifications de détails sur ces abréviations ; elles seraient trop longues à énumérer ici.

Tel est le principe de la notation par chiffres, ou basse chiffrée.


FIN



TABLE

I

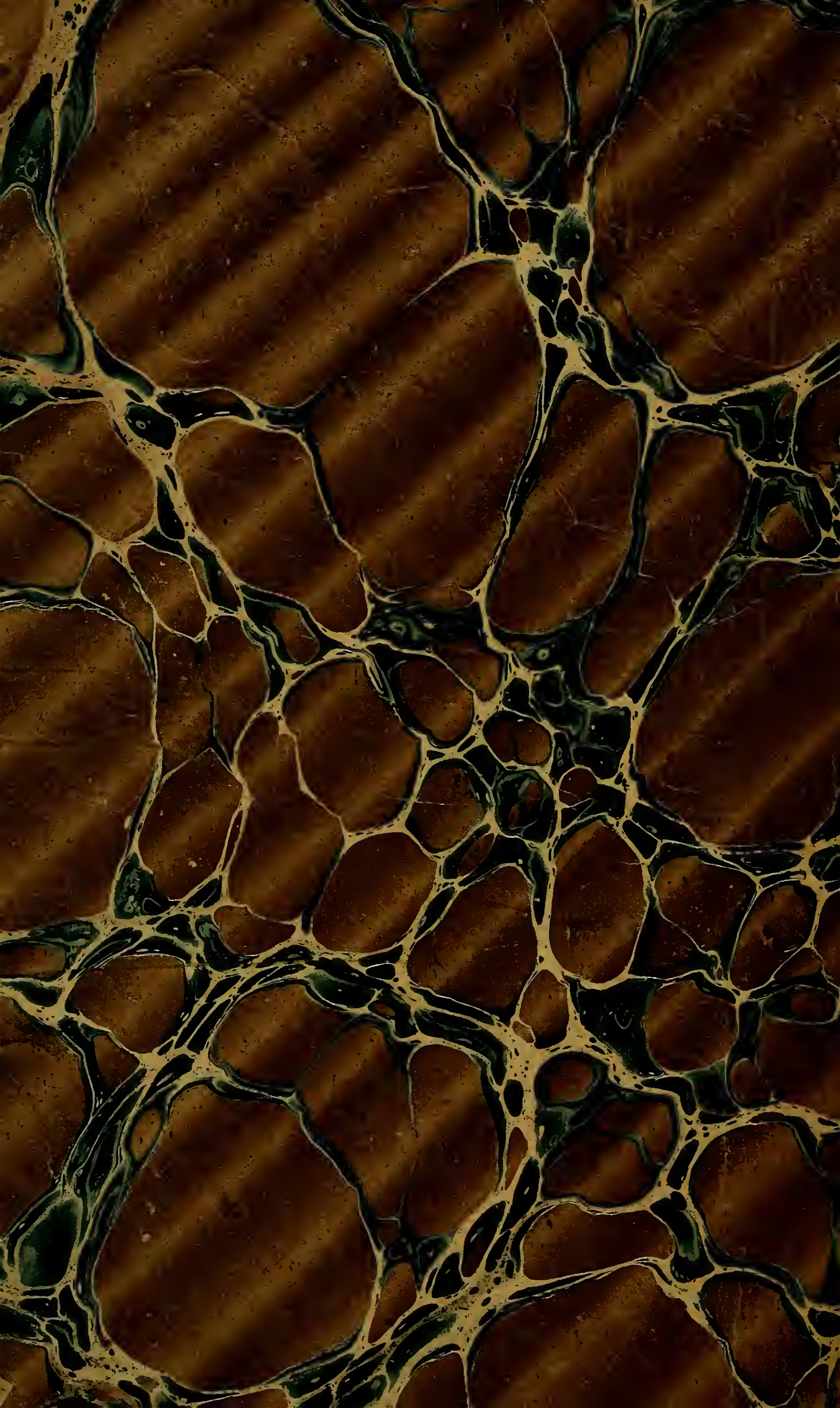
II

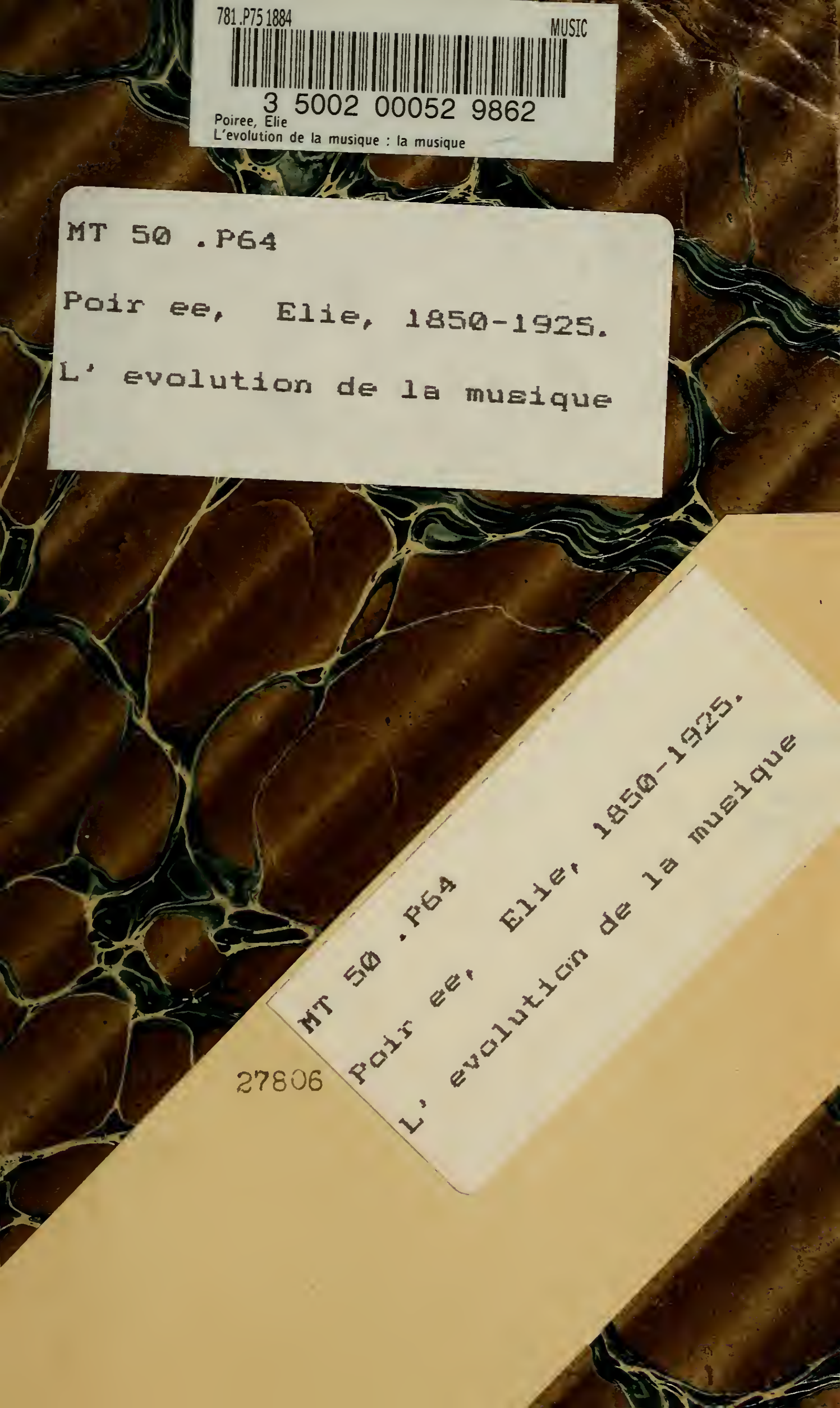
LES BASES DE L'ÉVOLUTION

ADDITIONS

FIN DE LA TABLE.

TOURS. — IMPRIMERIE E. ARRAULT ET Cie





781.P75 1884
MUSIC
3 5002 00052 9862
Poiree, Elie
L'evolution de la musique : la musique
MT 50 .P64
Poir ee, Elie, 1850-1925.
L' evolution de la musique
MT 50 .P64
Poir ee, Elie, 1850-1925.
L' evolution de la musique
27806

